

55° Année. 670° Livraison.

4º Période. Tome IX

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MAI 1913

I. - LES SALONS DE 1913 (1er article), par M. L. Hautecœur.

II. — DAVID ET SON ÉCOLE AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS, par M. Ch. Saunier.

III. - Le Théatre des Champs-Élysées (2º et dernier article), par M. Paul Jamot.

IV. - INFLUENCE SÉCULAIRE DE L'ART FLAMAND SUR L'ART FRANÇAIS, PAR M. Émile Verhaeren.

V. — Вівлюдарнів : Les Mosaïques antiques des palais pontificaux (В. Nogara), par M. Pierre Gusman.

Trois gravures hors texte:

Etude pour « Tendresse », lithographie originale de Mⁿº M. Galard pour son tableau (Salon de la Société des Artistes indépendants).

Portrait de M^{mo} de Verninac, par L. David (appartient à M^{mo} Charles de Verninac): phototypie Marotte.

Étude pour la « Danse », dessin rehaussé par M. Maurice Denis (coupole du Théâtre des Champs-Elysées) : phototypie en couleurs Marotte.

32 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. Un an . . . 60 fr. — Six mois . . . 30 fr. | ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publié une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT À L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^{*}
406, B⁴ S^{*}-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.



UNE NOCE DANSANT LE « RIDÉ », PAR M. DELFOSSE (Société des Artistes indépendants.)

LES SALONS DE 1913

(PREMIER ARTICLE)

SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS

'ESPRIT éprouve à l'étude du passé artistique une intime satisfaction : naturellement épris de logique et paresseusement enclin à la commodité des idées générales, il classe les œuvres en familles, découvre les origines, suit les filiations. Après ce travail, la vue d'un tableau ancien ne l'étonne plus, parce qu'il le range dans une école familière; l'examen d'un musée peut fatiguer son attention, mais non point la surprendre et la laisser stupide.

L'époque où l'on vit semble, au contraire, confuse et cahotique. Dans les expositions le visiteur s'inquiète, s'agace et manifeste sa rancœur contre des œuvres qui le déroutent, qui l'entraînent loin de son paysage natal en une contrée où la luxuriance d'une végétation nouvelle l'empêche de distinguer les lignes de son horizon coutumier. Et, pourtant, la certitude de retrouver le chemin qui insensiblement l'amena dans ces pays lui permettrait peut-être de goûter une joie sans amertume au spectacle de ces beautés étranges. Le rôle du salonnier n'est-il point de montrer l'ordre de ce chaos apparent, d'en indiquer les causes et de prouver que changement n'est point toujours décadence? Cette méthode a l'avantage d'en-

seigner l'impartialité: « la véritable connaissance », a dit Bossuet, « se tourne en amour », ou du moins nous défend l'injustice.

Mais encore ne faut-il point se contenter de classer les tableaux ou les statues comme un entomologiste les insectes, de noter sur des fiches les signalements individuels, puis d'accumuler ces bouts de carton en de jolis petits tas : le résultat ne serait guère plus instructif pour l'avenir que celui d'une réussite. Il n'importe pas seulement de comprendre, mais encore de discerner dans les œuvres les nouveautés qui méritent de vivre.

* *

Lorsque, dans les baraquements du quai d'Orsay, on parcourt les premières salles, on constate chez un grand nombre d'exposants bien moins cette fureur d'excentricité qui affole les gardiens de l'art, ébranle les autorités établies et semble aux pouvoirs perturbatrice de l'ordre et attentatoire à la dignité nationale que, bien au contraire, le manque total d'originalité.

Sans doute la plupart de ces œuvres sont dues à des amateurs, — ou qui se disent tels, — tout fiers d'annoncer à leur quartier ou leur province qu'ils figurent au catalogue d'un Salon parisien. Leurs essais puérils ne s'étalèrent-ils pas à la section pédagogique d'une Exposition universelle? Le projet de papier peint de leur « demoiselle », âgée de douze ans, ne fut-il pas récemment publié par une revue d'art décoratif? N'ont-ils pas entendu vanter les œuvres d'un simple douanier et dire que des savants s'intéressaient même aux dessins des enfants et des sauvages? Cette possibilité pour les inhabiles d'exposer le portrait enluminé d'un médecin-major ou la carte postale en couleur de leur villégiature estivale est la rançon du principe bienfaisant et nécessaire des Indépendants : pas de jury. Le sentiment du ridicule pourrait seul défendre à ces candides cette montre inutile, mais le bon goût est la chose du monde la moins répandue.

D'autres ont plus de science; quelques-uns même peignent et dessinent convenablement, mais ne sont pas davantage pourvus d'originalité. L'ennui du déjà vu et la lassitude des imitations finissent par accabler le visiteur. Parmi ces 3368 œuvres, combien de fois la Salute, le palais des Doges, le Campanile et les canaux de Venise! combien de fois le Souk-el-Attarin, la place Bab Souïka ou la mosquée tunisienne de Sidi-Mahres! combien de Bretons et de Bretonnes! combien de petites femmes en bas de soie qui blottissent leur nudité sur la chaleur du lit! combien de litres de vin auprès de pommes rouges!

A chaque pas on retrouve des peintres connus. Certains exposants se souviennent de Jongkind, de Whistler, de Ziem; mais, surtout, voici en abondance les faux Puvis, les faux Maurice Denis, les faux Le Sidaner, et des Dinet, des Cézanne, des Dufau, des Flandrin, des Dethomas et, innombrables, des faux Cottet. D'autres s'inspirent des Primitifs et combinent des triptyques; d'autres agitent au fond de



LES PETITS MARTYRS, PAR M. ANDRÉ CHAPUY (Société des Artistes indépendants.)

paysages des Grecs archaïques échappés des métopes de Sélinonte. Nous voyons apparaître l'Inde de Besnard, qui date de mai dernier, les miniatures persanes que présenta cet été le Musée des Arts décoratifs; un Russe nous apporte un roi tatar cousin des cosaques de Répine; les illustrateurs copient A. Beardsley; il n'est pas jusqu'à M. Didier-Pouget qui ne trouve des imitateurs!

Ces souvenirs trop précis hantent même l'esprit de peintres qui ne sont point sans talent. M. Abel Pann nous montre ses vieux juifs polonais, et nous pensons aux lithographies de M. Jean Veber. Certains sont hésitants: quand M. Fraye peignit son *Entrée du port d'Audierne*, il se rappelait, consciemment ou non, les marines de Courbet, tandis que dans son *Port Saint-Nicolas à Paris*, c'étaient les bords de rivière de Sisley; M. Henry de Waroquier a le sens des grandes lignes, mais pourquoi pasticher à ce point les Japonais? Pourquoi M. Laforèt, qui sait voir, composer et peindre, persiste-t-il à faire des Segantini?

Ces bons souvenirs sont le fait d'hommes cultivés; nous ne serons pas étonnés de les rencontrer chez les littérateurs comme M. Alfred Pichon. Il peint une Annonciation, et l'on évoque les personnages qui figurent dans celle de Fra Angelico au Gesù de Cortone. M. Pichon ne vient-il pas d'écrire une monographie sur le mystique Dominicain? Mais on discerne bien d'autres influences: M. Pichon dans ses pérégrinations italiennes a dù admirer les mosaïques de Burne-Jones à Rome et l'ange a quelque chose de préraphaélitique, et puis la scène n'est plus dans une chambre, mais au bord de la mer, tout comme la Lutte de Jacob et de l'ange par Gauguin ou le Combat de saint Georges et du dragon par M. M. Denis; enfin n'est-ce pas au même M. Denis que nous pensons à la vue de cette femme et de cet enfant qui viennent sur le chemin?

Tous les peintres ne sont point aussi directement inspirés; néanmoins il est facile aux Indépendants de discerner les principales influences qui se sont exercées sur eux.

La grande peinture académique ne paraît plus et, pas davantage, les sujets naturalistes. Seuls les terrassiers de M. Luce appartiennent à la lignée des *Casseurs de pierres* de Courbet, toute différence technique observée.

Les Indépendants sont nés sous le règne impressionniste, mais leurs vingt-neuf ans les en ont affranchis. Cependant M. Foucault, dans sa Rue des Feuillantines ou son Moulin de la Galette, se souvient de M. Raffaëlli; la Danseuse de M^{me} B. H. de Jong vient du même foyer que celle de M. Degas; et ne serait-ce pas M. Degas qui aurait donné à M. Chapuy l'idée de ces fillettes qui, dans un music-hall, chantent aux feux de la rampe, devant un premier plan de têtes et de manches de violoncelles? Les petites fresques de M. Ysern y Alié, un Espagnol, nous transportent aussi dans ce monde de filles, de danseuses et de noctambules à la mode il y a trente ans.

Dans les études de nu, certains artistes, comme M. Lantoine, s'efforcent d'atteindre à la manière enveloppante de M. E. Laurent; d'autres peignent leurs personnages avec des couleurs claires et font jouer en reflets sur la peau les laques, les outremers ou les verts Véronèse, tels M. J. Kollmann (Autrichien) ou M. Bergon.

C'est, enfin, des paysagistes impressionnistes, de Monet, de Pissarro, de Sisley, qu'essaie de se rapprocher M. Delaporte.

A l'impressionnisme succéda le néo-impressionnisme, et si quelques-uns de ses fondateurs, comme Ch.-H. Cross, ont disparu, si MM. Luce et Angrand semblent avoir abandonné le parti, M. Signac est toujours là, accompagné de ses amis et de ses disciples.

Il expose cette année une aquarelle, une peinture et un carton représentant Le Port de La Rochelle. La composition est d'une simplicité toute classique, à la Claude Lorrain, et le dessin de M. Signac indique bien ses origines. Au centre domine une tour;



LE PORT DE LA ROCHELLE, CARTON PAR M. SIGNAC (Société des Artistes indépendants.)

de chaque côté, deux masses de voiliers se répondent. M. Signac n'a-t-il point affirmé les néo-impressionnistes « respectueux des lois permanentes de l'art : le rythme, la mesure, le contraste »? Ce qui est nouveau chez eux, c'est la recherche de la lumière, d'une lumière plus intense, plus claire encore que celle des impressionnistes; mais là aussi ces réformateurs suivent la tradition, « leur méthode est entièrement pressentie et presque formulée par Eugène Delacroix et elle devait fatalement succéder à celle des impressionnistes ». Depuis vingt ans, M. Signac est demeuré fidèle à son procédé de la touche divisée, confiant à l'activité de l'œil le soin de mélanger les couleurs pures qu'il pose les unes à côté des autres, en taches uniformes, mais dont la grandeur varie suivant celle de la toile. Il espère qu'ainsi ces touches exprimeront, sans les adul-

térer, « la couleur locale, la couleur d'éclairage, les reflets ». Les paysages maritimes, où tout est lumière, le ciel et l'eau, devaient naturellement lui plaire; aussi, après Gênes ou Venise, voici La Rochelle.

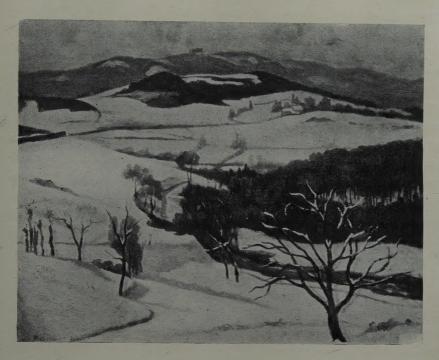
Cette luminosité, cependant, est peut-être parfois trop violente; elle inonde tout et le caractère propre de la ville disparaît dans ce flamboiement. La Rochelle pétille comme Venise ou Constantinople. Elle se répand sur tous les détails, cette luminosité, et c'est à peine si les demi-teintes et les ombres conservent leur droit à l'existence. Aussi l'œil, même éduqué, hésite-t-il à fondre ces touches souvent trop apparentes et souvent, malgré leur désir de suivre les formes, trop discontinues.

M. Henri Person admire à ce point M. Signac, qu'il imite ses thèmes favoris et, dans sa Corne d'Or, ordonne les mêmes voiles autour d'une même « fabrique » centrale. M. Antoine de La Rochefoucauld maintient le principe de la division des touches, mais il les lance en tous sens et donne ainsi à ses Arbres du Bois de Boulogne des feuillages au frémissement multiple. M^{me} Lucie Cousturier peint un Saule pleureur ou une Nature morte; M^{me} Selmersheim-Desgranges, des panneaux de Fleurs, et peut-être le procédé semble-t-il moins absorbant dans ces décorations.

N'est-ce pas, en effet, un procédé qui, malgré sa difficulté, tend à la simplification du dessin, qui impose aux formes un mode de représentation conventionnel? Sans doute, M. Signac insiste sur ce fait, que le néo-impressionniste ne pointille pas, qu'il divise ses touches et les choisit de grandeur proportionnelle au tableau; sans doute M. Signac et la plupart de ses élèves ne pratiquent pas comme M. Willaume, qui dans ses vues du *Château de Bouillon* ou ses *Brouillards d'automne* n'use que de touches horizontalement parallèles; M. Signac, à la façon des mosaïstes antiques, incline ses lignes de touches, les incurve, les sépare, les unit; mais il n'en reste pas moins que ce procédé est un procédé, que par là même ces œuvres sont des constructions très intellectuelles et que la méthode, aboutissant à une sorte de graphisme, conduit directement à la simplification décorative.

Or, le néo-impressionnisme prétendait n'user de ce procédé que pour mieux représenter la réalité telle que nos sens la perçoivent, telle que, scientifiquement, elle nous apparaît, et voici qu'il choisit, qu'il abstrait, qu'il élimine certains éléments, qu'il sacrifie la forme à la lumière. Comme chez les impressionnistes, la nature semble perdre sa solidité, se dissoudre dans l'air; la matière devient immatérielle et, dans une perpétuelle irradiation, se dégrade peu à peu. Le ciel et l'eau ne sont plus que des reflets de reflets, les édifices semblent vaciller dans un vertige de clarté, et les yeux papillotent, éblouis.

Contre cette méthode, qui avait donné et qui donne encore de si belles œuvres, une réaction se produisit dès 1890. Les uns procla-



NEIGE DANS LE FOREZ, PAR M. ROUSTAN (Société des Artistes indépendants.)

mèrent, avec M. Cottet, l'existence de l'ombre; d'autres recherchèrent les harmonies grises, et peignirent sur carton ou à la détrempe; c'est d'eux que relèvent des toiles comme celles de M^{me} Charlotte Schallet et, en partie, celles de M. et M^{me} Oberteuffer. M. Renaudot aime aussi les intimités discrètes, et M. Descudé, un admirateur de Carrière, voile ses paysages d'une brume qui amortit les couleurs et entoure de poésie les vieux chevaux et les places publiques.

Un autre groupe surtout réagit vivement contre l'impressionnisme dont il s'annexa d'ailleurs les conquêtes, et c'est lui, nous semble-t-il, qui exerce aujourd'hui l'influence la plus grande sur les Indépendants.

Quelques jeunes gens reprochèrent aux impressionnistes de peindre simplement ce qu'ils voyaient, de se contenter de leurs sensations et de manquer d'idées. Ils se proclamèrent symbolistes, idéistes, synthétistes, admirèrent Gustave Moreau et Puvis de Chavannes, lurent Mallarmé et écoutèrent les théories de cet original Albert Aurier, mort à vingt-sept ans : le peintre devait mépriser l'exacte représentation de la réalité, et cesser de lutter avec le photographe; l'art est incapable de rendre tout l'éclat de la lumière et tout l'infini de la nature; malgré leurs efforts, les impressionnistes n'y sont point complètement parvenus. L'art suggérera, symbolisera; par là même, il enfermera dans les œuvres des sentiments et exprimera des idées; par là aussi, il deviendra décoratif. Albert Aurier résumait ainsi la doctrine 1 : « L'œuvre d'art sera : 1º idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée; 2º symboliste, puisqu'elle exprimera cette idée par des formes; 3º synthétique, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes suivant un mode de compréhension générale; 4° subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet; 5° (c'est une conséquence) décorative, car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste. »

Deux hommes surtout eurent une influence sur ces prophètes nouveaux, ces *nabis*, comme ils s'appelaient : Gauguin et Cézanne. Le premier leur donnait l'exemple d'une peinture admirablement décorative par sa composition, par ses sujets, par ses couleurs, tandis que le second leur montrait dans ses paysages ou ses natures mortes une réalité qui, pour être simplifiée, n'en était que plus solidement construite.

De ce groupe sont issus les Indépendants d'aujourd'hui. Tous ceux du premier jour ne sont plus là. MM. Denis, Vuillard, Bonnard, Roussel n'y figurent pas; néanmoins, c'est encore de Gauguin et de Cézanne que relèvent, en des genres et avec des tempéraments divers, la plupart des jeunes.

Ils croient avec Cézanne que le monde n'est pas une succession d'apparences éphémères, mais qu'il est constitué par des solides colorés, que le corps humain n'est pas simplement destiné à refléter les feuilles d'un arbre, les étoffes d'un divan, mais que la chair

^{1.} Œuvres posthumes. Paris, « Mercure de France », 1893, in-8, p. 215.

existe, bossuée par les muscles et les os, que les paysages ont une réalité, que les maisons, les collines sont à leur plan et ont une épaisseur. Aussi, bien que plusieurs des nus et des portraits exposés ne soient pas des chefs-d'œuvre et témoignent d'une science trop sommaire de l'anatomie, ils montrent néanmoins le même désir d'être solides, d'être construits. Nous retrouvons ces empâtements qu'aimait Cézanne, ces cernes de couleur qu'il avait empruntés à



LA SEINE A ROUEN, PAR M. ALBERT MARQUET (Société des Artistes indépendants.)

Manet pour délimiter, arrêter les formes, leur défendre de se fondre avec l'air environnant, de subir les empiétements de l'atmosphère et pour signifier par leurs courbes ou leurs angles les changements de plans ou les emboîtements de volumes. C'est ce qu'on observe dans les nus, de qualités diverses, de MM. Barth, Bischoff, Filley ou Asselin, dans les portraits de MM. Chapchal, Zinowiew, Picart-Ledoux, Volot ou Marcel Lenoir. Non pas que ces artistes ignorent la luminosité, qu'ils interceptent les reflets, mais les corps ou les figures de leur modèle sont colorés dans la pâte et ne sont plus simplement caressés par des teintes évanescentes. Ces couleurs sont solides, qu'elles soient violentes ou sourdes. L'inconvénient, c'est

que parfois ces plaques trop fermes semblent comme plâtrées. Mêmes tendances dans les paysages, mêmes recherches de la solidité et de l'exactitude des volumes. Le Chantier du même M. Picart-Ledoux, les Rochers de M. Bernoulli, les effets de neige de M. Roustan, les Dunes de Mme Knopp, les Vues de Corse de M. Marshall, les paysages de MM. Carlos Reymond, Volot, Roger Parent, van Maldère, Charlot en sont des preuves différentes. Quant aux cernes, nous les retrouvons dans les tableaux bretons de M. Delfosse. Ce goût de la solidité amène ces peintres à préférer aux brumes, aux soleils perdus dans l'atmosphère, les midis les plus violents; ils se plaisent aux vues de Provence, de Corse, d'Italie et d'Afrique. Il les conduit aussi à simplifier les formes; dans le jour éclatant les détails disparaissent, les taches de lumière marquent par leur intensité diverse les plans du paysage. Dans le Champ de coquelicots de M. Marcel Lenoir, chaque pièce de terre est indiquée par une épaisse application de couleur. Certains artistes même étalent largement au couteau à palette des traînées de pâte; on dirait qu'ils veulent maconner à la truelle les rochers, les maisons et les nuages. Quand M. Fiebig peint Villefranche, il arrive par ce procédé à donner avec une parfaite exactitude l'impression des bâtisses qui se pressent; quand M. Andrieu peint les Fossés de Mandoune à Montauban, malgré quelque confusion du premier plan à gauche, cette méthode lui permet de bâtir, pour ainsi dire, son paysage, et il lui suffit ensuite de légers coups de pinceau pour faire passer devant cette solidité la délicatesse de menues branches.

Aussi, par delà Cézanne, certains peintres vont retrouver Courbet qui lui aussi peignait solide, — il faut bien toujours employer ce même mot. Les Rochers au bord de la rivière de M. Bach, comme les vallées de la Loire de M. Jehan Le Liepvre, d'une technique morcelée, d'ailleurs intéressante, rentrent ainsi dans cette tradition. Les eaux elles-mêmes reprennent une densité, et quand M. A. Ballet fait refléter des maisons dans les canaux de Venise, ces miroitements ont leurs formes, presque leurs volumes.

Cette solidité que certains recherchent à obtenir par la pâte, d'autres l'obtiennent par leurs exactes oppositions de valeurs et par la simplification des grandes lignes. Qu'y a-t-il dans cette *Vue de la Seine à Rouen* par M. Marquet? un chemin de fer, un hangar, puis la berge rose et le fleuve pâle que franchit un pont, et enfin, devant le ciel, divers plans de maisons. Pour arriver à découvrir les lignes indispensables, il a fallu toute une série d'éliminations. On s'est

moqué du mot de synthèse appliqué à ces œuvres, en est-il donc un plus juste? C'est presque une abstraction de paysage, l'idée générale de ce paysage-là. Monet peignait Rouen à une minute, à une seconde donnée; M. Marquet représente la Seine, ses quais, son pont, tels qu'ils demeurent le plus souvent; on ne contemple plus les délicatesses de ton du ciel et de l'eaû, on ne voit que les traits nécessaires. Ceci n'empêche pas que M. Marquet ne soit sensible à la lumière, mais, pour lui, la lumière, c'est de l'espace coloré. Proches de M. Marquet sont aussi MM. Filley, Piet ou Bacqué.



NATURE MORTE, PAR M. ROUGEOT (Société des Artistes indépendants.)

La nature morte, plus encore que le portrait et le paysage peutêtre, permet de « faire solide ». Celles de M. Bichet, sans grand intérêt de composition, sont curieuses à ce point : il paraît avec du noir d'ivoire et quelques couleurs violentes sculpter son oiseau empaillé, sa bouillotte ou son chandelier.

Ce désir de la solidité amène donc les artistes, pour mieux indiquer les plans, à simplifier les formes. Par là les œuvres deviennent décoratives.

Or, dans le même sens s'exerçait l'influence de Gauguin qui apprenait aux peintres des ordonnances de dessin et des harmonies de couleur. A considérer les toiles de M. Gaulet, on sera frappé de cette recherche de l'effet décoratif. Les *Pins* qui s'érigent sur un sol

rouge et qui abritent de leur ombre des chèvres paissant sont, comme la pastorale de M. Charlot, conçus à la manière de certaines œuvres de Gauguin, les Cochons noirs par exemple. La Pointe des Poulains à Belle-Isle, du même M. Gaulet, avec ses masses de rochers, ses clartés dans l'eau, ne pourrait-elle pas servir de thème à une décoration de M. Rivière, et n'est-ce point un paysage tout prêt pour l'affiche que son Sentier dans la montagne? De très curieux essais de paysages décoratifs ont été tentés par M. Bertaux : des couleurs qu'égaleraient aisément les encres typographiques se disposent suivant des formes géométriques et constituent de très agréables harmonies.

La nature morte se prête à ces simplifications. Nous voyons le travail s'opérer avec MM. Tristan Klingsor, Dusouchet ou Fornerod. Les formes sont si nettement délimitées que, suivant cette méthode, M^{me} Louise Sermaise-Perillard a pu composer avec des étoffes découpées et appliquées des natures mortes décoratives. Aucune de ces œuvres n'égale, à notre sens, celles de M. Rougeot. La composition est classique, elle pyramide même, mais l'arrangement n'a rien d'artificiel. L'entente des couleurs est parfaite. On passe d'une étoffe bleue à une étoffe violette par l'intermédiaire d'un vase bleu foncé et d'une mouette grise, puis les violets de l'étoffe et du fond exaltent le jaune des pommes et le vert jaune d'un vase où plonge une glycine mauve. Ces natures mortes sont grassement exécutées sur une grosse toile qui, par son aspect fruste, ajoute encore à la simplicité de l'ensemble.

La figure humaine, à son tour, devient décorative. Aucun peintre n'a peut-être ici, plus que M. Le Serrec de Kervilly, le sentiment de la mesure et de la distinction. Sa Jeune Florentine, sa Femme sous la vigne ou sa Jeune fille brune, par la grâce de leurs attitudes, la délicatesse de leurs tonalités atténuées, égalent les figures qu'il avait exposées l'an dernier. M. Ed. Saunier, par l'exactitude d'un dessin strictement délimité et de couleurs largement appliquées, réussit à donner à ses portraits un caractère de calme décoration. Même conception chez M^{me} Renée Finch, dont la figure a quelque chose de la tranquillité sculpturale qui apparaît chez M. Vallotton. A force de simplifications, ces études de femmes se rapprochent de la technique des affiches; rien ne serait plus facile que de traduire avec les encres grasses le portrait qu'expose M. Fornerod. Et même ne sontce pas de véritables affiches que présentent MM. Mérodack-Jeaneau, van Dongen ou Hugonnet? Le premier nous montre une écuyère

verte et rouge près d'un cheval bleu; le second, des femmes jaunes gracieusement couchées sur un fond rouge; il en arrive à éliminer tous les détails : deux ovales bleus, ce sont les yeux, une verticale



PROJET DE DÉCORATION, PAR M. HENRI DÉZIR É (Société des Artistes indépendants.)

verte, le nez. Quant à M. Hugonnet, ses natures mortes sont d'agréables agencements de couleurs. Les teintes, si ce n'est chez ce dernier, finissent par ne plus avoir aucune parenté avec celles de la nature; elles avivent simplement une calligraphie conventionnelle ainsi qu'elles-mêmes.

Ce goût de la décoration développe les qualités d'ordre et de composition. Quelques-uns, par delà Puvis, les admirèrent chez les maîtres du xviie siècle, chez Poussin, et dirigèrent un retour vers le classicisme. M. Maurice Denis, qui fut à la tête de ce mouvement, ne paraît plus aux Indépendants, mais les néo-classiques sont assez nombreux. M. Déziré a peint cette année deux « verdures » qu'il intitule Projets de décoration. Devant un rideau d'arbres et de lianes qui se répètent dans un lac, un homme accroché à un tronc tend à une femme une branche de fruits ou bien tient un oiseau, tandis que sa compagne tord ses cheveux. La composition est parfaitement classique; c'est aux idylles de Poussin que font penser ces personnages et, plus encore, les bergers de son Étude: ils devisent devant un fleuve qui semble naturellement le Tibre et des collines bleues qu'on nomme les Monts Albains.

M. Dusouchet peint un Concert champêtre. Les dessins qu'il pùbliait voici deux ans dans Paris-Journal permettaient de prévoir cette composition. Au centre, sous un arbre, une femme se penche sur un joueur de flûte; à leurs pieds, un autre joueur de flûte; de chaque côté deux danseurs. La composition est tranquille, rien de la vivacité sensuelle du groupe de Carpeaux; les personnages sont traditionnellement couronnés de lierre et soufflent dans des flûtes de Pan. Comme sur les vases grecs, les hommes sont peints en brun rouge et les femmes en jaune pâle. La couleur, sans être violente, est chaude; M. Dusouchet oppose l'orangé d'une robe au bleu de la mer et du ciel et le rouge d'un bonnet au vert de l'arbre. Ce goût de la pastorale apparait aussi chez M^{1le} Marthe Galard qui, sous le nom de Tendresses, expose une sorte de concert champêtre. Même composition classique et calme dans la Cueillette de citrons de M. Quesnel. C'est de Puvis que dérivent certaines décorations comme celles de M. Zak; c'est Puvis en même temps que M. René Ménard qu'évoque l'Hélène de M. Florot.

Les artistes néo-classiques acceptent, en effet, les sujets traditionnels; la Chaste Suzanne, Adam et Ève rentrent en scène. M. Roger Parent, avec une facture très personnelle, représente comme M. Paul Sérusier, dont les anatomies sont vraiment trop sommaires, la *Tentation*.

La recherche de la simplicité décorative et classique ramène les artistes au dessin. M. Voguet expose une grande académie de femme; M. Charlier des figures au trait; M. Dorignac envoie des torses féminins musclés comme des Michel-Ange ou des antiques, tandis que





ses masques, qui semblent de bronze, ne sont pas sans rappeler Constantin Meunier.

* *

Si les enseignements de Cézanne et Gauguin apprirent aux artistes à aimer la peinture solide, la décoration et même les acheminèrent au néo-classicisme, ils furent aussi, nous semble-t-il, les inspirateurs de ce qu'on appelle le « cubisme ». M. Denis a pu dire, dans ses Théories, que Cézanne ne voyait pas des formes, mais des volumes ; comme il se trouve toujours des hommes pour tirer des théories leurs conséquences extrêmes, comme Carstens sortit de Flaxman, et Flaxman de l'académisme davidien, après Cézanne les « cubistes » affirmèrent comme seule réalité les sphères, les parallélipipèdes et les polyèdres. M. Sérusier, le philosophe du groupe Cézanne, n'avait-il pas dit 1: « La synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser, lignes droites, quelques angles, arcs de cercle et ellipse; sortis de là nous nous perdons dans l'océan des variétés. » Les «cubistes» veulent « synthétiser », ils prétendent à une philosophie que M. G. Apollinaire vient d'exposer et dont il ne tait pas le mystère tout orphique: les peintres volontiers aiment paraître des penseurs. Cette école, d'ailleurs, n'est pas une : les uns, comme M. Lhôte, construisent des femmes polyédriques toutes hérissées d'arêtes vives, ou, comme M. Tobeen, en fabriquent qui sont toutes rondes; ce sont, si l'on peut dire, des « voluministes ». D'autres, non contents de « cubister » leurs personnages, morcellent leurs tableaux par des plans ou des lignes dont notre intelligence philistine ne parvient pas à saisir la raison : M. Yves Alix sépare par une droite, d'une femme coupée en morceaux, un monsieur qui fume sa cigarette sans se soucier d'avoir perdu sa calotte cranienne et de servir de support au pied d'un escabeau, lequel soutient un chevalet, qui à son tour... etc. Enfin, il y a les tableaux « cubistes » où nous ne distinguons rien, si ce n'est des triangles, des rectangles colorés que le catalogue nous affirme représenter un paysage.

Certains artistes nous semblent des « cubistes » amateurs : ils commencent par dessiner correctement des personnages, puis, comme à coups de hache, ils abattent des rondeurs : le nu de M. H.-E. Rioux,

^{1.} Rapporté par M. Maurice Denis, Théories, p. 251.

qui semblerait à l'esprit non prévenu une préparation n'est, au fond, que systématisation.

Ce travail intellectuel de construction, nous le remarquons chez des artistes qui, sans être « cubistes », ont subi leur influence : Tel paysage de M. Marchand — qu'a aussi représenté M^{me} Lewitska prouve le désir de trouver des solides dans la nature. Murs, maisons, pont sur une rivière, colline, tout cela est exactement à son plan avec la forme voulue. Que la couleur soit peu agréable, que les arbres manquent de souplesse, d'accord, mais on ne peut nier que cette œuvre ne soit bien construite. Que l'on compare ce paysage avec le fond d'une Descente de croix par Sébastien del Piombo dans la collection Layard , et l'on sera frappé non seulement de la ressemblance des lignes, mais de l'analogie des méthodes de représentation. Cela ne veut pas dire que toutes les œuvres de ce genre soient estimables: plusieurs ressemblent aux bergeries en bois de Nuremberg ou aux arches de Noé de M. Hellé. En tout cas, la Nature morte de M. Dunoyer de Segonzac et le nu de M. Luc-Albert Moreau, montrent à quelle solidité peuvent conduire ces recherches judicieusement menées.

La rétrospective de Pirola prouve l'exactitude des filiations indiquées. D'abord impressionniste, il tâte ensuite de la touche divisée (n° 14 et 17), puis simplifie, subit l'influence de Gauguin (n° 54, 55, 58) et, à force de schématiser, en arrive à une sorte de « cubisme ». Quelques-unes de ces décorations ne sont pas sans agrément et les Indépendants ont eu raison de nous présenter ce symbole individuel de leur évolution générale.

Toutes ces écoles décoratives ou « cubistes » finissent, nous l'avons vu, par transformer le modèle et se plaire à des combinaisons de lignes; la peinture fait place au schéma et le schéma devient une calligraphie. Cette tendance, qui apparaissait chez les van Dongen, est évidente dans le gracieux panneau de M^{me} Laurencin. Ici les formes ne sont plus rien : les jambes de ses femmes sont faites de deux lignes courbes qui se croisent; les plans délimités marquent le mollet et le pied, et l'intersection le point d'attache. Les premiers hommes qui employaient des pictographes comme décors ou signes magiques n'en usaient pas autrement et les peintres de vases du Dipylon ou les potiers péruviens schématisaient semblablement.

Mêmes tendances chez les sculpteurs. Si les œuvres de MM. Nicot

^{1.} Reproduite dans les Arts, mars 1913.

et Baffier sont dans la tradition, si la *Léda* de M. Verdilhan, les têtes de M. Mondral, les petits bronzes de M. Diederich prouvent la connaissance de l'antiquité (nous ne parlons pas des pastiches de l'Assyrie ou de la Grèce archaïque: ni la copie soignée des barbes frisées ni l'observation de la loi de frontalité ne suffisent à nous intéresser), déjà on remarque une certaine simplification dans la solide *Danseuse* de M. Mérodack-Jeaneau, dans l'*Adam et Ève* de M. Popineau, surtout dans la *Vague* de M. Joltkevitch et dans les



PAYSAGE, PAR M. JEAN MARCHAND (Société des Artistes indépendants.)

animaux égyptisants de M. Millon. Cette simplification mène quelques sculpteurs, comme M. J.-C. Bjerg ou encore M. Joltkevitch, à montrer dans leurs modèles les méplats et à réduire leurs formes à des solides géométriques, et elle conduit même M. Brancusi à un véritable schématisme, si bien que son *Oiseau d'or* fait songer à certaines orfèveries lombardes.

L'art décoratif est surtout représenté par les beaux grès, aux bleus et verts profonds, de M. Massoul et par les admirables verreries de M. Marinot, qui, pour subir l'influence de Venise, n'en reste pas moins original dans ses combinaisons de formes ou de couleurs.

Avant de présenter une conclusion sur toutes ces recherches, il importe d'examiner les apports de la Société Nationale et des Artistes

français, mais on peut déjà affirmer qu'un Salon où se trouvent réunies les natures mortes de MM. Rougeot, Fornerod, Dusouchet, Selmersheim-Desgranges, les compositions de MM. Déziré et encore Dusouchet, les figures de M. Le Serrec de Kervilly, Picart-Ledoux, Roger Parent, Renaudot, Fornerod, les dessins de M. Dorignac, les paysages de MM. Fiebig, Andrieu, Bach, Le Liepvre, l'abbé Pascal, Marquet, Signac — et nous oublions probablement le nom de quelques bons artistes —, qu'un tel Salon justifie l'existence de la Société des Indépendants et prouve sa vitalité.

LOUIS HAUTECOEUR

(La suite prochainement.)



DESSIN DE M. DORIGNAC (Société des Artistes indépendants.)

DAVID ET SON ÉCOLE

AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS (PETIT PALAIS)



PORTRAIT DE LA FEMME

DE L'ARTISTE

DESSIN PAR HARRIET

(Appartient à M. Paul Marmottan.)

Personne qui n'ait rencontré, au cours de relations mondaines, l'ami d'un grand homme. Il l'imite en toutes choses, calque ses gestes sur les siens, sa pensée sur la sienne. S'agit-il d'un artiste, c'est pire : rien n'est si beau que la dernière œuvre du maître. Voici tel détail que l'on conteste : mais c'est ce qui en fait la sublimité, c'est cela qui marque sa manière. C'est cela, aussi, que ses disciples imiteront; bien pis, qu'ils accentueront. Ils seront ou chauds ou froids, concis ou tumultueux, selon que l'œuvre type qui les écrase

sera empreinte de qualités ou de défauts de cet ordre.

Louis David a eu beaucoup d'élèves. De quelques-uns, naturellement doués, il a fait de grands artistes; mais sur la tourbe des médiocres il ne put rien. Or, ce sont les derniers qui ont eu toutes les prétentions, s'imposant par le nombre et l'intolérance bornée. La responsabilité de la suspicion qui porta préjudice pendant plus d'un siècle à la mémoire d'un maître dont les chefs-d'œuvre sont nombreux leur revient; de même la défaveur dont souffrirent ceux de leurs condisciples qui, malgré des dons véritables, n'eurent pas le temps de conquérir, durant le moment de vogue dont jouit l'école, la renommée qui résiste aux modes. C'est le mérite de manifestations comme celle qui vient d'être si heureusement organisée au Petit

Palais, sous la direction de M. Henry Lapauze, de mettre chacun à sa place et, le recul du temps aidant, de réparer les dédains injustes et de confondre les réputations surfaites.

Pour ce qui est de Louis David, la réhabilitation remonte déjà à plus de vingt années. Quand les organisateurs de l'Exposition centennale de 1889 tirèrent d'un des salons un peu sombres du palais de Versailles le Sacre de Napoléon et le placèrent au grand jour, les hostilités se turent. Devant cette colossale page d'histoire, le plus émouvant document iconographique qu'ait donné aucune école, il fallut bien reconnaître que Louis David devait compter parmi les grands maîtres. La manifestation de 1900 confirma la révélation précédente, et celle d'aujourd'hui ne peut, en ce qui concerne le chef d'école, que parfaire sa victoire. Mais, avec quel heureux choix, avec quels remarquables et indiscutables spécimens de sa production! Et venus de si loin, réunis avec tant de difficultés! Le musée de Bruxelles a prêté ses chefs-d'œuvre; mais, mieux encore, des logis jusqu'ici fermés se sont ouverts, se sont laissé dégarnir : exilé à Moscou depuis 4784, le portrait du prince Potocki, malgré steppes et neiges, revient à Paris pour deux mois. Que de volonté et de diplomatie représente un pareil effort!

Afin de donner à une telle moisson toute sa signification, les organisateurs ont fort sagement adopté l'ordre chronologique. Trois grandes travées répondent aux étapes de la production de Louis David : période xviiie siècle, période Révolution et Empire — la plus grandiose, — période Restauration. Cette division répond, vraiment, aux phases du talent du maître. Cet homme, que l'on a affecté de considérer comme un monstre de froideur, comme un entêté systématique, alla évoluant, subissant des influences avant d'être, à son tour, inspirateur.

Au goût du temps présent, la phase durant laquelle Louis David apparaît tributaire de l'art du xviii siècle est celle qui produit le plus d'étonnement, incite à plus d'enthousiasme. Indéniablement, le maître est parti de Boucher et a été fortement séduit par Fragonard. On en aurait pour preuve, ici, les trois compositions-exécutées à l'occasion des concours de Rome: Apollon et Diane perçant de leurs flèches les filles de Niobé (1772), La Mort de Sénèque (1773), Érasistrate découvrant la maladie d'Antiochus dans son amour pour Stratonice (1774). Une composition pittoresque, des gestes gracieux, des couleurs fraîches, recommandent ces œuvres, dont les esquisses, également présentes, ont encore sur les originaux l'avantage d'un charme

impromptu, de tons rompus, de coulées de pâte, d'une saveur certaine. Et ceci à tel point que, devant la *Mort de Sénèque*, nombre de personnes prononcent, avec apparence de vraisemblance, le nom de Fragonard. Mais je ne m'étendrai pas sur cette œuvre charmante, car j'ai eu l'honneur de la présenter naguère, en un article spécial, aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

On insistera, au contraire, sur les portraits de la même période. Les deux plus anciens sont ceux de Jacques Buron, oncle maternel de David, et de sa femme. Datés de 4769, ils révèlent déià des qualités qui, allant d'année en année s'accentuant, feront de l'artiste l'un des plus pénétrants portraitistes de l'école française. Rien de simple, pourtant, comme ces deux essais. Les personnages sont de petites gens, mi-bourgeois, mi-tâcherons. Les visages sont bons et vulgaires. Madame Buron ² apparaît comme une ménagère soigneuse, pas jolie, un peu maigriote, avec des traits populaires et un drôle de petit nez. Elle a posé sur ses cheveux bien tirés sa plus belle coiffe, endossé son corsage rayé, puis, pour sé donner une contenance, paraître une femme entendue, elle a placé devant elle des livres et ouvert une brochure. Mais combien, ayec un si simple modèle, le débutant a su faire une chose sincère, digne, exprimant entièrement la personne, son caractère, sa condition sociale! Œuvre naïve, un peu étriquée, mais puissamment physionomique déjà. David est ici de la famille de Duplessis, cependant beaucoup plus vrai.

Le prix de Rome obtenu en 4774, il se rend en Italie. Au contact des maîtres des grandes époques et des archéologues échafaudant des théories sur la vue des peintures et des bronzes découverts à Herculanum, il oublie comment on « casse un bras et une jambe avec grâce », comment on distribue de jolis acteurs parmi les accessoires d'une antiquité de théâtre. Bientôt, en peignant des figures comme le Patrocle (1778), prêté par le musée de Cherbourg; en esquissant le Bélisaire et l'enfant (1780), envoyé par le musée de Montauban, il se prépare aux grandes compositions qui feront sa réputation. Tels le Bélisaire recevant l'aumône (1781), la Douleur d'Andromaque (1783), le Socrate au moment de prendre la ciguë (1787).

Elles sont là, sous nos yeux, ces pages qui passionnèrent les contemporains. La première, parée d'une simplicité d'où la grâce

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1905, t. II, p. 233-236.

^{2.} V. reprod. dans l'article de M. Prosper Dorbec, David portraitiste (Gazette des Beaux-Arts, 1907, t. I, p. 309).

n'est pas exclue, où l'antique tel qu'on croyait le connaître au temps de David, apparaît dans certains accessoires, un casque; la dernière, sévère et volontairement froide, car elle prétend au bas-relief coloré. Mais, quoi qu'en aient pensé David et ses contemporains, le fruit de son labeur est ailleurs. Ces figures qui expriment un minimum d'action, ces compositions laborieusement ordonnées, ne ressuscitent pas l'antique. La postérité est tentée de ne voir là que des exercices initiant simplement l'artiste aux difficultés de métier, afin de lui permettre de traduire, à un moment donné, avec une intensité sans égale les grands événements du temps, d'exprimer aussi avec un maximum d'énergie, d'intellectualité, le visage, l'attitude de ses contemporains; d'être en un mot le peintre de ces chefs-d'œuvre de dramatique, de beauté ou de bonté, qui s'appellent Marat expirant, Madame de Verninac, Marquise de Pastoret, — préludes nécessaires au Sacre, que rappelle ici un morceau de premier ordre, le groupe formé par Le Pape Pie VII et le Cardinal Caprara : un groupe d'une beauté sans pareille, âpre, émouvant, révélateur de colères contenues, un groupe qui symboliserait le Désespoir si, sur le masque des deux Italiens, au fond de leurs yeux, ne se révélait la tenace espérance, le désir, la volonté de vengeance, la certitude du triomphe de l'esprit et du droit sur la force brutale, insolente.

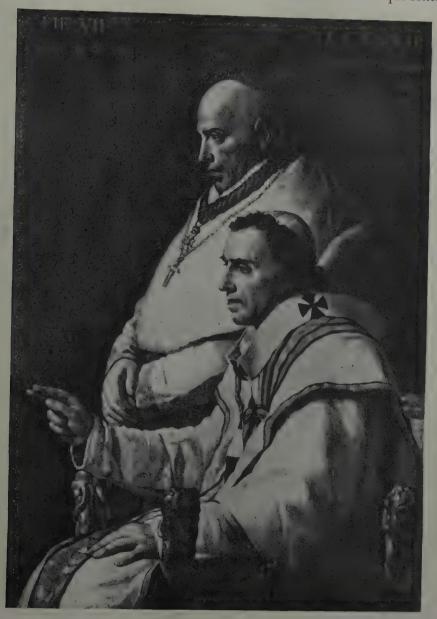
Terribles instants, grands acteurs racontés par un artiste dont la passion perce la glace des froides théories. Car, ce qui domine, ce qui inspire David, ce qui rend sublime son grand talent, c'est la passion. Le terrible peintre est le jouet des événements, oui, mais ils l'imprègnent de surnaturels dons. Le Sacre sera l'apothéose. Pour en arriver là, âpre et rude a été la route suivie par David; âpre et rude, certes, et si changeante aussi!

A la fin du séjour de Rome, ç'avait été le portrait équestre du Comte Potocki, qui montre de quelle magistrale façon Louis David sut, très tôt, poser le modèle de grand esbroufe. Cette science, où l'a-t-il apprise? Il ne connaît pas Velazquez, il a vu peu de Titien et de Van Dyck, et cependant quelle crânerie, quelle aisance! Ah! si seulement la couleur était plus brillante! Mais notre artiste n'est pas, ne sera jamais un coloriste.

Ensuite est venu le paisible, admirable portrait de Jacques Desmaisons, architecte du Roi¹. Saisi en plein labeur, le coude posé familièrement sur la table chargée d'instruments de sa profession, il

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1907, t. I. p. 313.

semble, tant la tenue est aisée, la figure souriante sans rien qui sente



LE PAPE PIE VII ET LE CARDINAL CAPRARA, PAR LOUIS DAVID (Appartient à Mme la marquise de Ganay.)

la fatigue de la pose, n'avoir suspendu son occupation que juste le temps nécessaire pour tourner la tête vers son interlocuteur, échanger un aimable propos. A ce portrait si intense d'expression, si prenant par sa simplicité, succède celui, de grand apparat, de *Lavoisier et sa femme*, trop connu par suite de sa présence aux expositions rétrospectives de la fin du xix° siècle, pour qu'on s'y arrête¹. Qu'il serve seulement de point de comparaison, de jalon. Que s'est-il donc passé pour que cette œuvre aimable soit si dissemblable de l'àpre *Pie VII et Caprara*?

Rien de moins qu'une Révolution, une si formidable secousse que la mentalité des hommes, leur façon d'exprimer en ont été modifiées. Louis David a subi la loi commune, plus qu'un autre mème, car il

fut non seulement témoin, mais acteur.

Et c'est plus l'acteur que le témoin qui se reflète dans ce morceau admirable, enfiévré, qu'est le Marat assassiné prêté par le musée de Bruxelles. Le sujet, la disposition adoptée par David, on les connaît. Oui n'a souvenir de cette figure nue, exsangue, de ce visage naguère laid, auquel la mort a donné de la sérénité, de ce simple décor, de ces fragments d'écriture maculés de sang, témoignage de la bonté de l'assassiné? Une lumière affaiblie, une lumière du soir éclaire la scène, le pauvre intérieur. Cela, les répétitions connues, les photographies même le donnent. Mais ce qu'elles ne peuvent rendre c'est la qualité de la matière, la sincérité de l'exécution, sa sûreté : de légers frottis de terre dans les ombres, un peu de pâte étendue d'une brosse souple dans la lumière. Et, avec de si simples moyens, surgit une œuvre poignante, qui étreint et enthousiasme; une œuvre qui a conservé tous ses accents, sa fraîcheur, sa fleur. Son heureux possesseur, le musée de Bruxelles, est près de Paris : c'est une consolation pour ceux qui voudront la revoir; mais, tout de même, pour quoi faut-il que les modes, les haines politiques aient jadis empêché son entrée au Louvre, --- pourquoi faut-il qu'elle ne soit pas là pour dire à ceux que rebute le Léonidas, que glacent les Sabines ou le Brutus : « Eux, c'est la théorie, moi c'est l'action, la vie, la passion. Celui qui nous a peints était un crane artiste, avouez-le »?

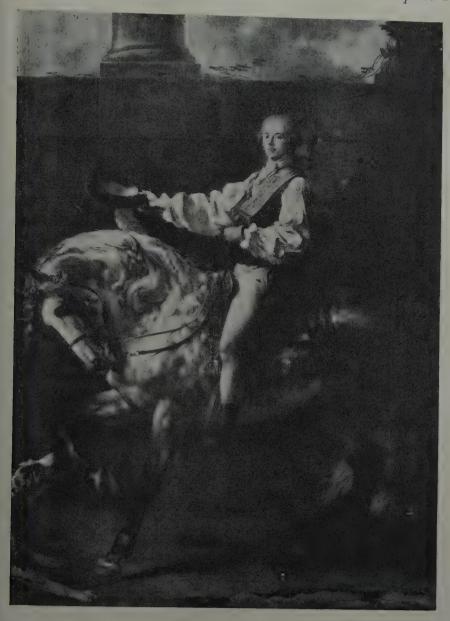
Vers le même temps, c'est-à-dire durant les années qui précédèrent immédiatement la Terreur et la participation de David au système, ou celles qui suivirent Thermidor, Louis David peignit de remarquables portraits, parmi lesquels ceux de femmes ont un attrait particulier. « Il a eu toujours soin », a écrit un contemporain, Sue, « de ne choisir que de belles têtes de femmes, ne voulant pas prostituer son pinceau dans un genre qu'il ne faisait que pour s'amuser. »

Les échantillons réunis au Petit Palais confirment ce dire : c'est 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1907, t. I, p. 311.

DAVID ET SON ÉCOLE AU PETIT PALAIS

\$ 778

la Marquise d'Orvilliers, la préparation adorable de la Marquise de



PORTRAIT DU COMTE STANISLAS POTOCKI, PAR LOUIS DAVID
(Appartient de M. le comte Xavier Branicki.)

Pastoret près du berceau de son enfant², enfin le portrait vraiment

- 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1907, t. I, 328.
- 2. Ibid., p. 327.

« antique » par la simplicité, mais si merveilleusement moderne par la compréhension de la beauté féminine, de Mme de Verninac, la sœur d'Eugène Delacroix. Tout concourt à la glorification du modèle : la pose si simple de la belle personne, son visage si jeune, le col si pur qui se rattache à une gorge pleine et ferme, à peine emprisonnée dans une robe drapée à l'antique qui laisse libre de magnifiques bras. En présence de cette jeunesse, de cette régularité de traits, on songe malgré soi au portrait de Mme Récamier, quoiqu'il n'y ait aucune parenté dans la physionomie comme dans la pose des deux femmes. On y songe à cause de la simplicité de la présentation : ici, comme là, aucun accessoire, rien qui vienne distraire de la physionomie du modèle le spectateur charmé. Cependant, dans ces portraits, nulle flatterie ne se révèle, rien qui sente la dextérité du portraitiste habile à satisfaire ses clientes. C'est que, devant une effigie humaine, Louis David oublie toutes les théories; il est pris par la vie et ne songe qu'à la rendre dans toute sa vérité, avec toutes les particularités qui font dissemblables, d'esprit et de traits, les individus. Il allait le prouver dans l'extraordinaire réunion d'effigies qu'est le Sacre, mais il le prouve non moins au Petit Palais, dans la série de portraits de famille, d'amis, qu'il devait peindre dans la troisième phase de sa carrière, soit durant les dernières années de son séjour à Paris, soit à Bruxelles, alors qu'il vivait au milieu de ses confrères politiques, les conventionnels exilés, qui se reposaient là-bas de leur labeur titanique en posant paisiblement devant les pinceaux du peintre, leur ancien voisin de fauteuil, à l'extrême gauche de la Convention, ou, ce qui était plus scabreux encore, leur complice en terrorisme du comité de Sùreté générale.

Que l'archéologue Lenoir soit représenté paisible, vêtu d'une redingote de bonne coupe, un encrier, des plumes, du papier à portée de sa main; que son visage intelligent et reposé exprime la paix, un peu le contentement de soi-même, rien de plus naturel : à l'époque des dévastations, il a fait besogne utile, sauvant parfois avec quelque héroïsme, à la barbe de quelques citoyens bien intentionnés mais d'esprit obtus, des épaves précieuses de l'art national. Mais que Sieyès, que ce théoricien implacable apparaisse, lui, dans la paix de l'exil, occupé seulement à manier une tabatière, une tabatière ronde, en corne, sans que l'ombre de Brutus s'agite, ou qu'une Érinnye vengeresse surgisse, voilà qui étonne. Cependant c'est ainsi : David rencontrait sous les traits d'un priseur son ancien collègue; pourquoi, dès lors, voudrait-on qu'en souvenir du passé il allât puiser dans



L. David pinx.

PORTRAIT DE MME DE VERNINAC (Appartient à Mmo Charles de Verninac.)



le magasin aux accessoires? pourquoi présenterait-il autrement qu'avec un visage souriant le conventionnel Ramel et sa compagne puisque ce vieux ménage s'accommodait de la tranquille vie bruxelloise? pourquoi, enfin, exigerait-on qu'il figurat Mme Tallien en déesse, puisqu'elle vint tard en sa présence et qu'il la connut bourgeonnante et frisant l'age canonique? C'est surtout quand il portraitura sa propre famille qu'il fut intransigeamment vrai. Les portraits de ses deux filles, les baronnes Meunier et Jeanin, sont de bien précieux témoignages de sa sincérité. Les deux dames ne sont pas jolies: bras maigres, chair sans souplesse se boursouflant à la hauteur des seins, relevés à la mode du temps, pour se tendre autour du col. Le visage de la première est déjà un peu épais et coloré: celui de la seconde est paré d'un gracieux sourire, mais qui tire les chairs, des épaules aux joues. Ajoutez à cela qu'elles sont présentées en tenue de soirée, c'est-à-dire avec la plus drôle de coiffure qui soit et dans des robes de velours rouge, largement décolletées en carré. Comme le manque d'ampleur des formes accuse leur anatomie, donne de la raideur à leur attitude, elles apparaissent démodées, légèrement comiques, mais avec un caractère d'instantanéité du plus savoureux effet. Si sœurs, si bien d'une même famille!

Le terrible David a été jusqu'aux extrêmes limites du vrai, donnant ici de magnifiques témoignages de ses puissants dons, de sa sûreté d'expression. Il est, à ces œuvres, un pendant : c'est le portrait du mari de l'une des deux dames, de ce Baron Meunier qui, ayant fait toutes les guerres de la Révolution et de l'Empire, avait le visage couturé de cicatrices. Le courage tenace du soldat, sa volonté de durà-cuire ont été rendus de verve par Louis David avec une largeur de brosse qui émerveille. Manet, dans sa période « courbetiste », n'a jamais été plus cràne, plus prime-sautier que David dans ce portrait, où sa science s'accentue d'énergie, crie la vie, la ressemblance.

Les casques et les glaives, seules parures permises aux héros nus, certes David ne les oublie pas, et le magasin aux accessoires le suit lorsque après 1815 il est contraint de s'établir à Bruxelles. Toutefois il s'en sert peu dans l'Amour et Psyché, car casques et cuirasses auraient gêné les épanchements des deux amants, mais beaucoup dans la Colère d'Achille qui suivit. Ces œuvres de fin de carrière compromettraient plutôt sa gloire, mais elles sont curieuses, car elles révèlent chez Louis David des velléités de coloriste. Il se souvient du Corrège; il est ébranlé par Rubens, mais s'arrête à mi-chemin, ne va pas au delà des romanisants flamands. Il annonce simplement ici, au

dessin près, Paul Delaroche. C'est peu. Mais on a eu raison de nous permettre de le constater. Rien de ce qui sort de la main d'un pareil homme ne doit être considéré comme indifférent. Ce fut l'avis de Géricault qui, malgré l'intransigeance de la jeunesse et des ambitions contraires, trouvant que le maître du Sacre était un crâne bonhomme, alla lui faire visite durant l'exil de Bruxelles.

* *

On a surtout insisté sur les beaux côtés du talent de David, sur les œuvres, portraits ou scènes contemporaines, qui poigneront à iamais non seulement les amoureux d'art, mais encore les évocateurs du passé, ceux qui ont assez de sensibilité pour vivre les grandeurs et les misères d'une époque, mesurer la somme d'énergie, d'amour, de souffrance que décela, durant la Révolution, tout visage humain. On ne reviendra pas sur les autres productions : Douleur d'Andromaque, Socrate buvant la ciquë, Léonidas aux Thermopyles, Télémaque et Eucharis, Colère d'Achille, qui ne doivent pas cependant être condamnées sans phrases, ainsi que des erreurs impardonnables de l'école, mais être considérées comme une réaction nécessaire contre l'afféterie du xviii° siècle, comme des recherches transitoires nécessaires à la venue de l'art réaliste du xixº siècle, dont David a posé les premiers et très éloquents jalons. On rappellera cependant que ces compositions, où la théorie prime le souci pictural, étaient considérées par le maître comme ses meilleurs titres à la gloire; aussi ses disciples les paraient-ils de toutes les vertus esthétiques et morales : « Le but d'un tableau doit être d'instruire et d'élever l'âme, non de l'avilir et de la corrompre, de réprimer son penchant vers le vice, et non de l'exciter; il doit la contenir dans les bornes de l'équité et de la vertu. » Pour l'élève qui écrivait ces lignes, Stamati Bulgari, tel était le cas du Bélisaire, des Horaces et du Brutus. naturellement, mais surtout du Socrate buvant la cique. Car, magie de l'auto-suggestion, cette œuvre, sincère, volontaire, mais si réellement froide, ne semblait point telle aux disciples directs : « Cette inappréciable production porte le cachet d'un génie supérieur, elle est le grand livre du goût, de la morale et de cette divine éloquence de la peinture qui élève, échauffe et attendrit l'âme¹. »

^{4.} Examen moral des principaux tableaux de la galerie du Luxembourg en 1818, et Considérations sur l'état actuel de la peinture en France, par M. Stamati Bulgari. De l'imprimerie de Crapelet, 16 p. in-8. Partie reproduite dans Stamati Bulgari, par F. Herbet; Fontainebleau, Maurice Bourges, 1905, in-18.

Cette « divine éloquence » ne nous touche plus, elle ne nous intéresse qu'en tant que retour à la tradition poussinesque, au sérieux de la pensée, qualités si nécessaires à qui allait être appelé à retracer des événements contemporains d'une grandeur et d'un dramatique insoupçonnés.

Avant de mesurer, dans les œuvres des élèves conviés au Petit Palais en même temps que leur maître, la somme des qualités et des défauts de l'école, peut-être est-il bon d'indiquer la direction de l'enseignement qu'ils recurent et, pour ce faire, de rechercher quelles étaient les connaissances techniques de David lui-même. — On peut répondre que si, pour la composition, il subit assez vite l'influence de théories néo-antiques qui agirent non seulement sur lui, mais sur ses émules : Regnault, Vincent, Peyron, pour la technique il resta, très tard, fils du xviiie siècle. Ses maîtres lui ont appris à discerner sans hésitation le ton juste, et à le poser en une seule fois sur la toile. Si la brosse s'est trompée, le couteau enlèvera le morceau. Donc point de repentirs. De cette méthode, il ne se départira jamais, si ce n'est peut-être à la fin de sa vie, encore faudrait-il voir. Et il ne cesse de la recommander à ses élèves : « Peindre vrai et juste du premier coup. Il ne faut pas s'habituer à laisser aller sa main et s'abandonner aux couleurs de la palette, en disant : je reprendrai cela plus tard. Il faut peindre avec les couleurs de la nature, et, quand on se trompe, gratter bravement son erreur. - Peindre avec des repentirs, sans enlever le dessous, fait de la mauvaise besogne; les couleurs repoussent et s'altèrent; j'en sais quelque chose depuis mon concours de Niobé 1. » Afin de faciliter la tàche du couteau, la couleur est posée franchement, mais en couche légère dans les lumières, les ombres étant obtenues par un frottis de terre, bistre ou brun rouge, qui donne tout son effet à une petite distance. Voilà le secret de la fraîcheur conservée par ses œuvres. la raison de cette couleur transparente qui nous semble, maintenant que les toiles ont absorbé les légères inégalités de brosse, presque trop ivoirine. Telle œuvre célèbre, Mme Récamier, par exemple, est faite avec presque rien; mais ce n'est qu'une ébauche. Achevé, le portrait de M^{me} de Verninac conserve le même aspect. Il faut l'ardeur révolutionnaire de David, sa fièvre en présence de l'événement, pour qu'à l'occasion du Marat assassiné sa brosse s'aventure à une touche plus nourrie, mais seulement dans les par-

^{1.} Jules David, Le Peintre Louis David : Souvenirs et documents inédits; Paris, 4880, gr. in-4.

ties en lumière du corps de l'Ami du Peuple, dans certains accessoires, non dans les ombres, qui, simplement frottées, donnent cependant à la figure un si beau modelé.

Cette méthode, ses élèves y demeurent généralement fidèles. Tel La Neuville, qui techniquement l'approche de très près; tel Riesener, tel Bouchet. Girodet, Gérard, ne l'oublieront pas, mais prendront des libertés de fadeur chez le premier, de poli chez le second; Gros y ajoutera des accents, une richesse de pâte et de tonalité tranchant sur la production générale de l'école.

Maintenant, la composition. Évadé de l'Académie royale, initié à un art néo-antique par les archéologues réunis à Rome, David ambitionne des compositions dont l'ordonnance eût satisfait un Romain; puis, lorsque les vases étrusques et leurs figures impassibles lui sont révélées, il se vouera à un art plus sévère encore, plus attique, dont il certifie la réalisation dans ces lignes qui terminent une notice de sa main distribuée à l'exposition du tableau des Sabines: « En un mot, mon intention, en faisant ce tableau, était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leurs coutumes. »

Mais, quand il était jeune lauréat de l'Académie royale, il a eu trop de mal à désapprendre « la manière » telle qu'elle était professée, recommandée à Paris, pour préconiser à ses élèves une recette équivalente, fût-elle dans l'esprit de l'antiquité. A ceux qui débutent, à ceux qui dessinent, même à ceux qui peignent déjà l'académie, il recommande d'être vrai : « Voir juste et beau. » Il s'explique : « Vos lignes doivent être justes, et vos indications simples et naïves. » Il déclare aimer « mieux une fidélité timide qu'une hardiesse infidèle. » Il recommande l'observation directe. Au sujet d'Abel de Pujol, qui ne cessait de prendre des croquetons, il dira : « Il fait bien ; c'est ainsi qu'on se peuple la mémoire de mouvements et de gestes naturels, expressifs. » De pareils principes exigent dans une certaine mesure le respect des penchants de l'élève. Aussi dit-il à Schnetz : « Tu peindras mieux les hommes que les déesses. » — Ah! si celui-ci l'avait écouté!

« A l'école si renommée de David », dit de son côté Stamati Bulgari, ce Grec enthousiaste venu des îles pour apprendre l'art près de David et l'amour de la liberté et de la patrie aux côtés des armées de la République et de l'Empire, « à l'école si renommée de David, il n'y avait pas un mode déterminé d'exécution, comme cela a lieu dans les autres écoles; les élèves y étaient guidés par leurs sentiments. On y observait avec rigueur la loi qui prescrit de ne jamais s'écarter de la nature, c'est-à-dire de copier naïvement, sans rien ajouter du sien. »

Il est vrai qu'après avoir été simples et naïfs, le maître, les élèves devront apparenter en geste, en expression, leur figure à telle statue, à tel groupe, à tel bas-relief antiques '. Les modèles préférés : Polonais, Dubosc, deviendront sinon frères, au moins cousins du Gladiateur, parfois même de l'élégant Mercure de Jean de Bologne. Le maître proscrit les gestes excessifs. Donc, point d'action violente; le talent de l'artiste doit consister à savoir dans n'importe quel épisode, choisir le moment où les acteurs réduisent leur participation au geste le plus significatif dans un minimum de mouvements. L'œuvre peinte ambitionne l'aspect d'un bas-relief coloré.

Hélas! en vertu de l'attirance qu'exercent sur les médiocres les erreurs des forts, la plupart des élèves outrepassèrent les préceptes du maître, tombèrent dans le glacial, l'inexpressif, demeurant vrais seulement dans l'exécution des portraits de parents, d'amis ou de clients exigeant de la ressemblance et de la vie.

C'est cela qui apparaît dans l'exposition du Petit Palais où les portraits dépassent en nombre les œuvres composées. Ce n'est pas parti pris des organisateurs: ces peintres, en faisant « antique », entendaient faire grand. Seule la figure humaine, dans sa proportion absolue, pouvait leur permettre d'étaler leur science, d'accuser ces musculatures, ces gestes dont la prétention nous agace quand elle ne nous fait pas sourire. Ramener ces œuvres des nécropoles provinciales où elles gisent était impossible; aussi s'est-on contenté de réunir les compositions de ceux qui participèrent aux concours pour le prix de Rome. Elles reflètent chez les disciples les phases mêmes par lesquelles passa le talent du maître. Au fond, le prix de Girodet et aussi les travaux parallèles de Gérard et de Gros, déjà coloré et tumultueux dans son Éléazar refusant de violer la loi (1792), se rattachent encore, par le souci de mouvement, de détail pittoresque, au xviiie siècle; avec Harriet, c'est la sécheresse républicaine, tandis qu'Ingres, dont les figurés sont nues et impassibles, agit sous la pré-

^{1.} Stamati Bulgari, ayant à peindre *Thémistocle au Sénat de Corcyre*, pour être plus pénétré de son sujet, confesse qu'il commença par rédiger, en grec ancien, le discours qu'il mettait dans la bouche de Thémistocle. Cette composition a été lithographiée et l'on y voit un sténographe placé près du président, occupé à récueillir les paroles du grand orateur.

occupation de grécité qui suit l'exposition du tableau des Sabines.

Ingres est le révolté de l'atelier, il fut considéré comme tel par ses condisciples. Il faudra des années pour qu'on discerne son vrai rôle: celui de continuateur de la révolution commencée par David. Il a, plus que lui, l'intuition de la véritable antiquité et, en ce sens, la Vénus blessée par Diomède, qui semble détachée de la paroi d'un logis attique, comme, du reste, Auguste écoutant la lecture de l'Énéide, prennent une signification exceptionnelle. Ingres est aussi, plus que son maître, naïf et vrai. Voyez ses études de nu, quelques morceaux exécutés en vue de grandes compositions. Quant à ses portraits, on n'en parlera point ici, de peur d'être entraîné trop loin. Dans cette partie, il serait oiseux, au reste, d'opposer les deux maîtres l'un à l'autre: ils ne se complètent ni ne se nuisent; ils s'équilibrent simplement.

Les organisateurs ont réservé un grand salon à un ensemble inégal de portraits de Gérard et de Gros. Ont-ils bien fait? — Le Louvre en possède d'admirables. Il eût été préférable, peut-être, de restreindre leur apport à de rares œuvres de qualité exceptionnelle, ou, à défaut, de considérer ces maîtres comme « hors concours », c'est-à-dire éviter leur présence ou presque. Si, de Gérard, les portraits du Général Foy, de Madame Mère, sont beaux, celui, de grand apparat, de la Reine Caroline et ses enfants est médiocre, maniéré, de peu de vie; de même, la Duchesse de Bassano n'ajoutera rien à son renom et le portrait de la Pasta semble une simple curiosité. On aurait pu également se contenter de moins de numéros en ce qui concerne Gros: le crâne Roi Murat à cheval, accompagné de la merveilleuse Baigneuse du musée de Besançon et de deux ou trois autres têtes. auraient amplement suffi à rappeler cet illustre maître. Mais pourquoi la laide petite peinture intitulée: Madame Dufresne? Elle était, dira-t-on, la belle-mère de l'artiste. — Nous parlons chefs-d'œuvre, et non curiosité.

L'emplacement laissé libre aurait permis l'accès à d'autres artistes susceptibles de tenir dignement ou pittoresquement leur place. Si les organisateurs, malgré leurs démarches, n'ont pu obtenir les Remords d'Oreste de Hennequin, grande toile historique d'une importance capitale dans l'histoire de l'école davidienne, mais qui, malgré ses dimensions (5^m48 sur 3^m80), est momentanément égarée par l'administration des Musées nationaux⁴, ils se seraient certainement

^{1.} Il a été répondu que cette peinture avait été déposée au musée de Saint-Pol. J'y suis allé, et ne l'y ai pas trouvée.

vu prêter le charmant portrait en pied du graveur en médailles, Andrieux, que conserve la Monnaie. C'est une œuvre excellente de Delafontaine, cet élève qui rendit de si utiles services à David, au temps de son incarcération. On peut regretter aussi l'absence de



BAIGNEUSE, PAR GROS (Musée de Besançon.)

l'ondoyant Destouches, tantôt davidien, tantôt romantique, influencé par Granet jusqu'à la confusion dans certains dessins en clair-obscur. Par contre, on ne peut que remercier les organisateurs de révéler quel portraitiste a été Girodet. Le Comte de Sèze et le Roi Murat découpé sur un ciel d'un magnifique coloris, joints à la toile sati-

rique présentant Mademoiselle Lange en Danaé, font de Girodet l'un des grands rôles de cette exposition. Il fut, au reste, dès ses débuts, un excellent metteur en scène : je n'en veux pour preuve que son charmant concours de Rome, Joseph reconnu par ses frères, et cette autre scène : Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès, d'un charme néo-antique, bien caractéristique d'un moment de l'art français.

J'ai eu l'occasion, en étudiant ici même le musée de Rochefort¹, de dire en quelle estime je tenais Rouget. Je suis donc charmé de rencontrer sa signature sous sept numéros. Toutefois, trois auraient suffi, savoir : l'ingénieuse composition de la Mort du baron Taylor; son portrait par lui-même, admirable de présentation, d'intelligence, et celui, de grand apparat, de François-Joseph Moreau, de l'Académie de Médecine. H.-F. Riesener recut les conseils de David, après ceux de Vincent, qui, médiocre peintre d'histoire, était un bon portraitiste doublé d'un amusant caricaturiste. Les piquants dons de celui-ci, joints à la brutale sincérité de David, se retrouvent dans les productions de Riesener, observateur ardent, implacable. Voyez son farouche portrait par lui-même (nº 225); voyez celui d'André Ravrio, voyez encore celui de M^{me} Riesener et sa sœur M^{lle} de Longroy, voyez-les tous : c'est l'esprit, la vie saisis dans toute leur franchise. Des qualités à peu près semblables se retrouvent chez un artiste très oublié, quoiqu'il ait été prix de Rome : Gabriel Bouchet. Son Portrait d'une dame et de sa fille ne peut passer inaperçu. Quelle simplicité, quelle grâce! Il ferait bonne figure au Louvre même. L'atelier, vers le même temps, possédait un presque homonyme : Jean Bouché, pour lequel plaident les portraits de Jean-Pierre Serres et de sa femme, celui-ci d'une pate claire et onctueuse. Claude-Marie Dubufe, l'ancêtre, mérite une station, au moins devant son propre portrait et celui, déjà vu, mais toujours agréable à rencontrer, de sa première femme, si tendrement jeune et fine. Parmi les iconographes de l'école, signalons encore Guillemot, présent avec le portrait de son père, curieux de lumière et d'expression. Le portrait de Marianne Delanoy témoigne que Joseph Blaisot resta bien plus l'élève de Vincent que celui de David. Un davidien pur ne mettrait pas cetté insistance à exprimer le pittoresque extérieur d'une physionomie.

 M^{me} Mongez tient fort bien sa place dans la manifestation, alors que M^{me} Benoist y semble déplacée. Tournons-nous plutôt vers le curieux groupement de figures, grandeur nature, que Jérôme Martin

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1912, t. I, p. 144-153.

Langlois a réunies pour représenter L'Abbé Sicard instruisant les sourds-muets. C'est de l'art sec, mais puissamment physionomique.

Les élèves de la dernière génération ne donnèrent aucun nom fameux, mais des artistes honorables qui, moins dominés par le maître, eurent un talent plus libre ou plus variable. Tel Duval-



DANAÉ, PAR GIRODET
(Appartient à M. Raoul Brinquant.)

Lecamus, qui peignit des scènes de genre, dont une est adorable : La Réponse. Un jeune rapin griffonne un mot sur une feuille posée sur son carton à dessin, pendant qu'un bambin, le porteur, jette un œil intrigué sur la missive. Oh! la jolie pàte, fine, mais nourrie! Schnetz, l'ennuyeux Schnetz, qui ne devait pas peindre des divinités, et qui l'oublia, eut, lui aussi, de semblables qualités lorsqu'il lui prit fantaisie

d'exécuter de petits tableaux vifs, bien sains, si beaux de pâte qu'ils semblent appartenir à l'école anglaise, telle la *Vieille bonne normande*. Mais, du même, il y a mieux encore : le *Pâtre dans la cam-*

pagne romaine: un morceau blond, digne de Cuyp.

Le bel et prétentieux Fabre de Montpellier, Louis Gauffier, fameux dans ses petits portraits, Granger, l'ami d'Ingres, Harriet, le lauréat de l'an II, récompensé alors un peu comme artiste, mais surtout parce que canonnier volontaire, Maurice Quay et son camarade Joseph Franque, qui trouvaient que David n'était pas assez grec, sont aussi présents, ainsi que Germain Drouais, Wicar, Abel de Pujol, Couder, Drolling, qui forment le groupe ennuyeux ou prétentieux de l'exposition, le groupe vraiment « École de David » dans le mauvais sens de l'expression. Nons n'avons pas le courage de répéter en particulier, à leur propos, ce que nous avons dit des côtés étroits de l'atelier en général.

Par contre, nous avons plaisir à saluer Granet, auquel une salle est consacrée. En l'honneur de la manifestation, le musée d'Aix s'est dégarni de ses belles compositions : la Salle d'asile (joyau de la dernière Centennale), la Mort de Poussin¹, Réception de deux cardinaux, de nombre d'esquisses peintes et de dessins : effets de clair-obscur exprimés à la sépia, études de paysage d'un feuillé un peu mesquin, mais de si large conception. Un Jeune dessinateur, présenté à contre-jour, dans un petit atelier, a les délicatesses argentées d'un Corot. Une aquarelle, Messe dans les ruines, est de la plus belle qualité. Enfin, dans une ébauche intense d'expression, voici Granet par lui-même, qui oppose au beau jeune artiste peint par Ingres à Rome durant leurs heures de jeunesse², un vieillard d'allure et de mise monacales, mais d'yeux si expressifs encore!

Cependant, volontiers le public abandonne cette salle émouvante, évocatrice d'une belle vie d'artistes, pour une autre salle. Évariste Fragonard, le fils de Frago, le « Fanfan » de la tante Marguerite Gérard, se montre dans trois compositions très véritablement agréables: le Serment du Jeu de Paume, Boissy-d'Anglas se découvrant devant la tête du président Féraud, Marie-Thérèse recevant le serment des Hongrois. Cette dernière œuvre rappelle les productions des disciples de Rembrandt: elle a un vague air de Van den Eeckhout; les autres ont du mouvement, du pittoresque et un fin sentiment de l'effet. Elles nous donnent un peu l'impression d'un repentir, car l'on sait

Première pensée du tableau de l'ancienne galerie San-Donato, gravé par
 Bracquemond dans la Gazette des Beaux-Arts, 1870, t. I, p. 98.
 V. Gazette des Beaux-Arts, 1900, t. II, p. 151.

qu'Évariste Fragonard, fanatiquement borné, affectait de mépriser tout ce qui rappelait les belles qualités dont avait été si abondamment pourvu son vieux bonhomme de père; qu'il poussa la chose jusqu'à détruire, « holocauste au bon goût », les dessins et gravures conservés par le vieillard, maintenant impuissant à défendre, contre son fils, les souvenirs de ses belles années.

Une salle a été aussi réservée à la phalange nombreuse des élèves belges de David : Paelinck, Odevaere, Navez. Celui-ci est incontes-



LA MORT DE POUSSIN, PAR GRANET (Musée d'Aix.)

tablement le mieux doué. De lui, le musée de Bruxelles a prêté le très beau Portrait de la famille Hemptinne. Cette œuvre, qui nous intéresse en elle-même, doit être aussi considérée comme une précieuse pièce de comparaison, surtout par ceux, dont je suis, qui pensent que certaines œuvres de la fin de carrière de David pourraient bien avoir été exécutées sous sa direction, par ses élèves belges, Navez notamment. Tel serait, à mon avis, le cas des dames Morel de Tangry, conservées par le Louvre¹, et si proches parentes, par la technique, de la famille Hemptinne.

^{1.} Gravée dans la Gazette des Beaux-Arts, 1896, t. I, p. 254.

Vingt et un dessins de David et cent cinquante dessins et miniatures de ses élèves complètent l'exposition. Aucun d'eux n'est une révélation. L'école d'Ingres a fourni des dessinateurs bien supérieurs à ceux de l'école de David, tiraillés entre les préceptes du maître et des souvenirs xviiie siècle. Les dessins de David lui-même, - et mon opinion est fondée non pas seulement sur les échantillons exposés, mais sur les pièces que je connais, que j'ai bien étudiées, au Louvre et ailleurs. — sont rarement très fermes. Dans ses croquis sur nature, le premier trait est timide, ne devient fort, caracteristique qu'à la reprise. De même, ses projets de composition, tracés à l'encre et rehaussés de lavis, sont bavocheux, même aux meilleures époques de sa carrière. Les dessins que j'ai rencontrés de Germain Drouais, son élève préféré, frisent l'extrême médiocre. Pour Gérard et Gros, le procédé de notation préféré n'est pas le crayon, mais le pinceau: témoin les pochades du premier, à Versailles; du second, à Montpellier. A la plume, l'improvisation de Gros est calligraphique; aux deux crayons, ses études d'atelier sont souvent lourdes, sans nervosité. L'un des meilleurs dessinateurs de l'atelier est Girodet. Son petit dessin d'Hylas et les Naïades est excellent. Mais les nos 300, 302 et, peut-être, 296, me semblent devoir entrer dans la catégorie « par ou d'après », jusqu'à plus ample informé.

David a couvé dans son atelier des dessinateurs au pointillé, gens aimables qui ont appris de lui la science des proportions, le dessin du visage, mais que des dispositions particulières ont orientés vers d'autres rives. Le plus illustre transfuge est le miniaturiste J.-B. Isabey, largement représenté ici, et par des miniatures et par de charmants dessins au dégradé, dont le chef-d'œuvre est le portrait, en costume de hussard, du général Marceau, suivant les uns, d'un camarade d'atelier, Barbier-Walbonne, suivant les autres. Harriet employa aussi le même procédé pour la confection de petits portraits dessinés, dont celui de sa gracieuse femme est un des plus parfaits spécimens. Que d'esprit, de grâce, de tendresse dans cette œuvre, et comme le procédé un peu mignard s'ajuste bien à cette représentation amoureuse! Toutefois, rien, dans de telles œuvres, ne rappelle la discipline de David, les moyens d'expression et d'exécution qu'il préconisait.

C'est bien « français », ne nous en plaignons pas. Mais David exigeait que ses élèves fussent « italiens »; il croyait l'être lui-même.



Photo-procédé E. Druet 1. L'OPÉRA, D'APRÈS LA MAQUETTE, PAR M. MAURICE DENIS

LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 2)

LES PEINTURES DE M. MAURICE DENIS

Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.
Beethoven.

NE belle œuvre de peinture décorative a ici le support d'architecture qui lui convient. Cette heureuse fortune fut trop souvent refusée aux plus illustres prédécesseurs du jeune maître dont le talent, depuis longtemps aimé d'une élite, s'impose aujourd'hui à l'admiration de la foule. Il arrivera toujours qu'un artiste soit contraint de s'accommoder d'une donnée architecturale ancienne, qui ne peut être modifiée. C'est ce que fit Delacroix au Palais-Bourbon, au Luxembourg, à Saint-Sulpice. Malgré des voisinages disparates, Puvis de Chavannes n'a pas à se plaindre du cadre qu'il trouva au Panthéon. Mais, si l'on considère les écussons, les guirlandes, les faisceaux d'oriflammes qui entourent l'hémicycle du même auteur à la Sorbonne, si l'on se rappelle ce grand plafond de l'Hôtel de ville et ses multiples compartiments où un caprice du hasard semble avoir jeté des écoinçons d'Eugène Carrière et une

2. V. Gazette des Beaux-Arts, 1913, t. I, p. 261.

^{1.} Le nom de M. E. Druet a été omis par erreur dans le premier article audessous des photographies reproduites aux pages 265, 267, 271, 273, 281, 285.

lumineuse composition de M. Albert Besnard, on constatera avec regret que ces grands artistes n'ont jamais été plus mal servis que

par leurs propres contemporains.

Dans la salle des Champs-Élysées, il y a pour nous une plénitude de satisfaction qui vient d'une harmonie attentivement préméditée et heureusement réalisée entre l'architecture et la peinture. Il est juste qu'une part de notre reconnaissance s'adresse à l'homme qui a, dès l'origine, voulu et conçu l'unité de l'édifice et de la décoration. D'autre part, ce privilège d'être à la fois nouveau et classique, ce sens des lignes équilibrées et expressives, que j'ai loués chez M. Auguste Perret, le rendaient éminemment propre à collaborer avec M. Maurice Denis, tandis que la sobriété de son goût et son aversion des ornements superflus préparaient au ciel de la salle le triomphe de la peinture.

M. Maurice Denis est né décorateur. Dès l'époque de ses précoces débuts, vers l'année 1890, il a montré, même quand il devait se réduire à des toiles de dimensions restreintes, une qualité ornementale d'invention par le dessin et la couleur. Il n'avait pas vingt ans, lorsqu'il écrivait cette définition substantielle sous sa forme absolue et paradoxale : « Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées 1. »

La peinture décorative participe de l'immobilité et de la permanence qui sont les caractères spécifiques du mur. Les grands décorateurs ont toujours eu la volonté nécessaire de proposer à nos yeux et à notre esprit des thèmes dont la signification dépasse les modes de la sensibilité et les plaisirs fugitifs d'une génération. C'est pourquoi, au regard de l'histoire, ils apparaissent souvent comme des figures isolées, presque sans lien avec l'évolution et les luttes des écoles. Cela est évident de Puvis de Chavannes. Malgré certaines apparences qui ont pu faire illusion à ses premiers amis et à luimême, cela est vrai aussi de M. Maurice Denis.

La carrière de Puvis de Chavannes se déroule avec une imposante logique intérieure : après avoir reçu de Chassériau la première et décisive impulsion, son œuvre se poursuit au cours de quarante années, ignorant le meilleur comme le pire des tendances régnantes. Les contemporains ont pu la croire en contradiction avec ce mouve-

^{1.} Théories, p. 1.

ment naturaliste qui, à la suite de Courbet, entraîna et vivifia l'art français. Aujourd'hui, ce mouvement a pris fin après avoir eu dans l'impressionnisme sa dernière et sa plus brillante transformation.

Depuis vingt ans, les mieux doués de nos jeunes peintres, sans renier les conquêtes de leurs aînés, sont attirés par d'autres ambitions. Ils ne consentent plus à oublier la partie intellectuelle de l'art au profit de quelques agréments sensuels. Des idées naguère dédaignées reprennent leur prestige. Le désir plus ou moins conscient de la composition et du style inspire tous ceux qui ne se contentent pas des recettes stériles de l'École. Aussi n'est-il pas exagéré de prétendre que Puvis de Chavannes est mieux compris aujourd'hui qu'il ne le fut de son vivant. Certes il eut chez ses contemporains des admirateurs sincères. Mais à nos yeux, tandis que la beauté de ses inventions demeure, la portée de son œuvre grandit et sa valeur d'exemple.

M. Maurice Denis, que ses dons multiples de peintre, son imagination de poète et la clarté de son intelligence désignent pour remplir de notre temps un rôle comparable, n'a cependant jamais subi l'influence directe de Puvis, et c'est la meilleure façon d'être le légitime et indépendant héritier d'un maître.

Au temps où un petit cénacle réagissait contre les théories, sinon contre les œuvres de l'école impressionniste, il fut un des plus actifs à soutenir par ses écrits et par ses exemples cet essai de rénovation spiritualiste qui s'appela d'abord le Synthétisme, puis le Symbolisme. Ouoique la gloire eût été bien lente à lui venir et que l'Institut lui fùt toujours hostile, Puvis de Chavannes était aux yeux de ces jeunes gens un personnage trop officiel, et son art leur paraissait trop sage1. Ils voulaient des maîtres plus intransigeants. Lorsque M. Paul Sérusier, revenant de Bretagne, fit connaître à ses amis ce qu'il avait vu à Pont-Aven, il leur sembla que Gauguin leur apportait la révélation attendue. M. Maurice Denis, surtout, médita aussitôt, avec ses préoccupations instinctives de décorateur, sur les premières œuvres de M.Émile Bernard et sur celles de Gauguin. Par la nouveauté, l'exotisme, la barbarie même de la matière qu'il alla chercher successivement dans la rude et primitive Bretagne ou dans la lointaine et sauvage Tahiti, Gauguin rompait avec la fadeur routinière des académiques comme avec le réalisme sans passion des copistes de la nature : ses paradoxes ramenaient impérieusement les esprits aux

^{1. «} Les plus audacieux parmi les jeunes artistes qui fréquentaient aux environs de 1888 l'Académie Julian... parlaient de Puvis avec une indifférence respectueuse. » (Maurice Denis, *Théories*, p. 161.)

principes classiques de la composition par l'équilibre ou le contraste des lignes et des masses colorées. Son dessin aux contours nets et volontaires, son coloris semblable à une mosaïque de tons purs presque sans mélange de blanc et posés à plat, montraient ce que la peinture peut gagner en force d'expression et en richesse décorative par la simplification de la ligne et de la couleur.

Comme ses amis de jeunesse, MM. Bonnard et Vuillard, M. Maurice Denis rattache aussi à Cézanne le mouvement dont ils furent les principaux artisans. L'admiration que ces jeunes gens éprouvèrent pour les toiles de Cézanne, quand ils les découvrirent, loin des expositions, dans la boutique du « père Tanguy », est un fait dont on aurait tort de ne pas tenir compte. Plus tard, M. Maurice Denis voulut attester ses sentiments et ceux de ses amis dans un grand tableau, l'Hommage à Cézanne (1905), qui groupe autour du vieux solitaire provençal les principaux des peintres qui eurent vingt ans vers 1890. Cependant, il me semble que Cézanne n'atteignit alors ces jeunes gens qu'à travers Gauguin. C'est sur la génération suivante que son influence devint prédominante, presque exclusive. A vrai dire, MM. Vuillard et Bonnard doivent beaucoup plus à M. Degas et à Toulouse-Lautrec qu'à Cézanne. Quant à M. Maurice Denis, ce qui lui vient de Cézanne, Gauguin, qui le tenait de la même source, le lui offrait déjà sous une forme mieux adaptée aux besoins d'un décorateur : je veux dire la substitution d'une hiérarchie des couleurs à la hiérarchie des valeurs. Du reste, dans le beau livre où M. Maurice Denis a réuni ses réflexions personnelles sur l'art et ses opinions raisonnées sur les artistes de son temps, le nom de Cézanne est souvent prononcé; une étude critique est consacrée à son œuvre. Mais le sous-titre du volume proclame légitimement une autre influence : Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Cette formule, où chaque mot est significatif, exprime à merveille les idées directrices et l'évolution de l'auteur.

Chez M. Maurice Denis, l'instinct s'est toujours appuyé sur la

^{1. «} Le mystère de son ascendant », écrivait M. Maurice Denis en 1903, « fut de nous fournir une ou deux idées, très simples, d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignement. » (Théories : l'Influence de Gauguin, p. 163.) Voir les justes observations de M. Roger Marx en tête de son étude sur le Salon des Indépendants (Chronique des Arts, 22 mars 1913, p. 91-92) : « C'est toujours à l'histoire qu'il faudrait songer avant de se prononcer sur les manifestations indépendantes... Les directions actuelles de la peinture [demeureraient] incompréhensibles si l'on venait à négliger Manet et l'impressionnisme, Cézanne, Gauguin, et si l'on cessait d'étudier leur œuvre, de faire état de leur influence.»

réflexion: un équilibre harmonieux entre l'intelligence et la sensibilité, entre l'imagination et la raison, le prédestinait aux grandes entreprises de la peinture monumentale. Il a toujours aimé l'ordre, et il a mis des pensées précises sous ce mot, longtemps avant que la mode l'eût fait entrer dans le vocabulaire courant de la critique et des conversations d'artistes. Des légendes sont inscrites en lettres d'or sous la frise circulaire qui décore la salle des Champs-Élysées; elles méritent d'être lues, car elles définissent avec une brève éloquence les thèmes choisis par l'artiste. Le panneau qui couronne la scène symbolise les origines de la musique, et présente le concept général de l'œuvre entière: « Apollon », nous dit M. Maurice Denis, « ordonne les jeux des Grâces et des Muses. » C'est encore l'idée d'ordre que traduit, en termes différents, l'inscription d'un autre panneau: « L'architecture de l'opéra classique ennoblit les passions et les destins tragiques. »

A l'époque de ses débuts sous l'étendard symboliste, M. Maurice Denis, comme presque tous les jeunes adeptes du nouveau dogme, chercha le style par la déformation, ou, tout au moins, par une simplification outrée et quelque peu arbitraire. Cependant, la fraicheur de sentiment qui donne tant de charme à ses premières œuvres le gardait de tomber dans la sécheresse et l'abstraction d'un art purement cérébral. Il n'y a pas de poésie véritable sans l'amour de la nature et de la vie. M. Maurice Denis a toujours été poète. Il l'était déjà dans ses premiers ouvrages, imprégnés d'un tendre mysticisme, quand il associait les joies modestes de la famille et les méditations virginales à la paix des jardins clos et des gazons fleuris sous les grands arbres, à l'atmosphère des chambres nettes et emplies de sérénité comme les cellules d'un couvent. C'était le Mystère Catholique (1891), la Cueillette des fleurs (1892), le Verger des Vierges Sages (1893). Plusieurs voyages en Italie, dont le premier eut lieu en 1894, déterminèrent une heureuse évolution de ses idées et de son talent. Il fut sensible à la beauté de ces paysages construits comme la plus noble architecture, glorifiés par la lumière, et que les meilleurs d'entre nous, Gréco-Latins du Nord, découvrent avec la joie de retrouver un Paradis perdu. Sur cette terre catholique, parmi les émotions d'une foi sans trouble, il apprit aussi que l'art est universel, et qu'il n'est pas fait pour les petites chapelles dissidentes 1.

^{1.} Voir particulièrement, sur cette période, l'article de M. Adrien Mithouard (Art et Décoration, 1907, t. II, p. 1 et suiv.).

Il se soumit docilement aux conseils de la nature. Sans renoncer aux simplifications nécessaires, il revint à la pratique du modelé, d'un modelé clair et léger, évitant cet excès de relief dont la peinture décorative doit se méfier; et il fit une part de plus en plus importante au paysage. C'est alors qu'il commença d'exécuter ces beaux dessins au crayon noir, parfois rehaussés de pastel, qui nous montrent dans l'étude attentive, sensible, passionnée du modèle vivant, le point de départ et le support de ses inventions. Peu à peu, il s'est libéré de ce maniérisme plein de grâce que nous ne pouvons nous empêcher de chérir dans les productions de sa jeunesse, mais qui risquait de l'écarter des grandes tâches où sa vocation l'appelait. Les peintures pour les deux chapelles du Vésinet, l'Éternel Été (pour un salon de musique à Wiesbaden), la Terre latine, l'Éternel Printemps, l'Histoire de Psyché, le Soir florentin, l'Age d'or se succèdent de 1903 à 1912. Il est juste d'associer à ces pages monumentales des travaux que, seule, la petitesse du format en distingue. M. Maurice Denis avait commencé, dès 1891, et il acheva, en 1910, l'illustration du livre de Verlaine qui est sans doute le plus beau et le plus naïf poème chrétien de notre temps, Sagesse. Il illustre ensuite l'Imitation. Unissant la couleur au dessin, les gouaches de la Vita Nova et des Fioretti sont d'émouvants exemples de narration décorative.

Ainsi le développement logique de son esprit amenait M. Maurice Denis à une conception toujours plus classique de l'art: pour lui, comme pour tous les artistes supérieurs, l'art classique est celui qui repose sur un juste équilibre de la nature et du style, ou plutôt celui qui, en ordonnant les acquisitions des sens à l'appel d'un thème choisi et selon les mouvements d'un esprit, fait du style l'habitacle de la nature, comme le bassin que la main de l'homme a construit reçoit les eaux captées d'une source. « Synthétiser », écrivait-il en 1907¹, « ce n'est pas nécessairement simplifier dans le sens de supprimer certaines parties de l'objet: c'est simplifier dans le sens de rendre intelligible. C'est, en somme, hiérarchiser: soumettre chaque tableau à un seul rythme, à une dominante, sacrifier, subordonner, généraliser. »

Dix années auparavant, il donnait déjà de l'art classique une définition profonde : « C'est », disait-il², « un art qui sait se passer d'agréments superficiels ». Et il ajoutait ces belles et courageuses paroles : « Ainsi les méthodes des classiques, qui font le mieux

^{1.} Théories, p. 251.

^{2.} Les Arts à Rome ou la méthode classique (1896) (Théories, p. 45).

paraître, en les exaltant, la conscience et la volonté de l'artiste, ont encore ce résultat de dissimuler et son émotivité et son goût personnels. Son originalité s'efface, disparaît pour ainsi dire dans l'ampleur et la perfection de la formule : épreuve semblable à celle que propose à l'âme la Sagesse Chrétienne en vue du salut éternel par le renoncement de soi¹. »

A mesure que M. Maurice Denis enrichissait sa technique et sa conception de l'art, il se séparait davantage des artistes qui furent les compagnons de ses débuts, tandis qu'eux-mêmes évoluaient dans le sens de leurs propres tendances. Il est plus près aujourd'hui de Puvis de Chavannes et de Chassériau que de Gauguin.



Depuis longtemps déjà il n'a plus, si d'ailleurs il l'a jamais eu autant qu'on a pu le croire, ce dédain transcendant du sujet qui parut naguère le signe de ralliement des vrais artistes : le seul mot de sujet provoquait alors le reproche de littérature, et toute peinture exposée à ce reproche était déclarée bonne à satisfaire les plus bourgeois des philistins. Sans doute M. Maurice Denis ne désavoue pas sa formule de « la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Mais il ne pense plus que la valeur proprement picturale d'une œuvre soit diminuée parce que les agencements de lignes et de couleurs par lesquels cet ordre se réalise sont la traduction plastique d'un concept intellectuel.

Notre grand Poussin étudiait attentivement, presque comme l'aurait fait un auteur dramatique, le sujet qu'il se proposait de traiter et le caractère des personnages qu'il voulait mettre en scène. La musique elle-même, qui est à la fois le plus rigoureux et le plus vague de tous les arts, ne peut se réduire à une mathématique ni à une combinaison sensitive des sons. A l'origine de toute œuvre d'art, il y a une opération intellectuelle. Là, comme ailleurs, le difficile est de maintenir l'équilibre nécessaire entre l'intelligence et la sensibilité, entre l'abstrait et le concret, entre le subjectif et l'objectif. Il n'est pas toujours indispensable que le public pénètre jusqu'au fond de la pensée de l'artiste, ni qu'il saisisse la signification de chacun des traits que cet artiste a choisis pour rendre sa pensée. Il y a du mystère dans la communication qui se fait de l'artiste au public.

^{1.} Théories, p. 47.

Devant certains chefs-d'œuvre de la peinture, en plus d'une satisfaction purement esthétique, nous éprouvons une émotion de l'ordre intellectuel, déterminée par un sujet que pourtant nous ne comprenons pas. Tel est, par exemple, l'admirable et fameux tableau de Titien qu'on appelle L'Amour sacré et l'Amour profane; telle est encore la belle composition du même maître, connue, faute d'un meilleur titre, sous le nom d'Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos. Les intentions du peintre se dérobent; mais nous avons la secrète certitude que ces intentions existèrent. Croit-on qu'une si intense poésie émanerait de ces peintures, si un choix volontaire de l'intelligence n'avait inspiré ces nobles ou gracieuses figures, ce magnifique paysage, ces jeux de la forme et de la couleur?

L'action d'une pensée à travers une forme obscure est possible, quoique naturellement plus rare, dans la littérature elle-même. Le sens de quelques sonnets de Mallarmé nous échappe : mais nous sentons qu'une idée réfléchie a dicté l'ordre et la qualité des mots dont la musique précise et la marmoréenne pureté nous enchantent. Ce sont des vases d'albâtre, qui nous éclairent, tandis que la demitransparence de leurs parois dissimule à nos regards la forme et la nature du foyer lumineux.

M. Maurice Denis réhabilite chez nous le sujet, et ce n'est pas un de ses moindres mérites. Il faut le louer d'avoir longuement médité sur le thème qu'il voulait développer, avant de chercher sur le papier ou sur la toile une composition décorative. Étant peintre d'ailleurs, autant qu'homme de culture et de réflexion, ces deux recherches se faisaient en lui par une opération presque simultanée.

Le thème choisi, approprié à un théâtre lyrique qui se transformera de temps à autre en salle de concerts, est l'*Histoire de la Musique*.

A ceux qui s'étonnent qu'un peintre religieux, que le décorateur inspiré de la chapelle de la Vierge et de la chapelle du Sacré-Cœur dans l'église du Vésinet, que l'illustrateur de l'Imitation et des Fioretti, que l'inventeur de tant de Madones, que l'artiste qui, depuis les Pèlerins d'Emmaüs de 1895 jusqu'à l'Adoration des Mages de 1904 et jusqu'au Saint Sébastien de l'an dernier, représenta avec ferveur les plus belles scènes de l'histoire chrétienne, ait accepté sans inquiétude la tâche nouvelle qu'on lui proposait, on rappellera qu'un artiste supérieur ne saurait s'enfermer dans un cycle unique, si noble soit-il, et qu'il doit être capable de mettre en œuvre plastiquement tous les grands, tous les beaux sujets. L'Histoire de la Musique

est un thème digne de retenir un peintre qui sait penser, qui est épris de rythme et d'harmonie. Est-il plus surprenant de voir M. Maurice Denis décorer la coupole d'un théâtre que de compter parmi les plus belles œuvres d'Eugène Delacroix les compositions qu'il exécuta pour la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice et pour l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement? D'ailleurs, entre la frise des Champs-Élysées et les peintures religieuses du même auteur, l'opposition n'est qu'apparente.

Tout est pur pour les purs : le propre d'un esprit tel que celui de M. Maurice Denis est de sentir et de nous faire sentir partout le divin, parce qu'il n'oublie jamais que l'homme, créature de Dieu, est dans la main de Dieu et rend constamment grâce à son Créateur et à sa Providence de tout ce qu'il y a de bon et de beau dans la vie et dans la nature.

L'œuvre entière de M. Maurice Denis respire une allégresse candide: les figures que l'artiste a inventées sont parées de cette inaltérable jeunesse qui n'appartient qu'aux héros antiques et aux Saints. La religion, pour lui, n'est pas reléguée dans un domaine secret du cœur sans communication avec la vie quotidienne: elle est le fond solide et permanent de ses pensées et elle fournit la trame de ses joies et de ses plaisirs. Il est beau, il est touchant, de rencontrer une foi confiante comme celle d'un enfant chez un homme dont l'intelligence est ferme, lucide, étendue. Et si cet homme est un artiste créateur, quel n'est pas le prix d'un tel privilège, garant d'une fraicheur de sentiment qui renouvelle sans effort les thèmes traditionnels?

M. Maurice Denis n'a pas cru être infidèle à son inspiration coutumière lorsqu'il commença, voilà une dizaine d'années, d'être attiré par les légendes de la Grèce. Il y a autant de jeunesse dans les deux tableaux des Danses d'Alceste (1904), dans Polyphème, dans Calypso (1905), dans Nausicaa (1906), dans Orphée (1910), qu'il y a de poésie antique et éternelle dans la Treille (1905) ou dans les Plages de 1903 et de 1906. On devine un arrière-plan mystique aux plus profanes de ces compositions. Un artiste chrétien de notre race comprend d'intuition que l'art grec est un art religieux et il a le droit d'y reconnaître un témoin de l'histoire spirituelle de l'humanité, en même temps qu'une annonce et un signe de la Vérité future. Selon le mot du Lyonnais Orsel¹, il « baptise l'art grec ».

^{1.} Cité par M. Maurice Denis lui-même, Théories, p. 180.

Des jeunes filles vêtues de longues robes blanches dansent sur les gazons fleuris : la naïve dignité de leurs attitudes, le rythme de leurs mouvements nous rappellent, sans le vouloir, les origines sacrées de la danse. D'autres jeunes filles se promènent sur une plage avant de se baigner; quelques-unes sont déjà nues : il ne faudrait pas me presser beaucoup pour me faire dire que leur nudité n'est que l'expression la plus vraie de l'innocence.

Dans des tableaux héroïques apparaît une sorte de fantaisie malicieuse qui nous charme comme le sourire de la raison. M. Maurice Denis s'est toujours plu à mêler les nus aux figures drapées et même aux figures vêtues de costumes modernes. L'anachronisme, dont il fait un usage spirituel et mesuré, a une vertu semblable à celle de la dissonance en musique; et son effet poétique est d'abolir la déprimante notion du Temps. Deux ensembles décoratifs sont intitulés L'Éternel Été et L'Éternel Printemps; il semble que l'épigraphe de l'œuvre entière pourrait être : L'Éternelle Jeunesse du Monde.

Des compositions délibérément religieuses, la joie, une joie franciscaine, n'est jamais bannie. Comme le livre du pieux hagiographe, l'illustration des *Fioretti* nous raconte la bonté, la naïveté, la suavité du plus divin des hommes et du plus humain des Saints. Cette jeune mère qui a l'air d'une jeune fille et qui allaite son enfant ou se prépare à le baigner, sous une treille ensoleillée, dans une allée de jardin ou dans une chambre claire, est-ce une simple femme ou la figure sacrée de la Vierge Mère? Nous ne le saurons que si le titre du tableau nous le dit.

Le goût de la musique et de la danse s'accorde avec cette piété joyeuse. Les Danses d'Alceste et l'Éternel Été, les jeunes filles qui semblent danser devant l'Arche et les quatuors de jeunes musiciennes, préludent à certains motifs que M. Maurice Denis reprendra pour la coupole des Champs-Élysées.

* *

La frise du théâtre, avec ses quatre grands panneaux et ses quatre médaillons, est l'œuvre la plus considérable que son auteur ait, jusqu'à ce jour, entreprise¹. C'est aussi la plus complète. M. Mau-

1. Les deux panneaux de la Danse et du Drame lyrique ont 16 mètres de long; ceux de la Symphonie et de l'Opéra, 13. Pour ce travail qui, après la longue période préparatoire des études et des esquisses, dut être exécuté en quelques



ÉTUDE POUR « LA DANSE »

Dessin rehaussé par M. Maurice Denis

(Coupole du Théâtre des Champs-Élysées.)





LE DRAME LYRIQUE, D'APRÈS LA MAQUETTE DE M. MAURICE DENIS

IX. — 4º PÉRIODE.

rice Denis y met à profit toutes ses acquisitions de peintre : des idées qu'il a essayées ailleurs reçoivent ici leur parfait développement. C'est une sorte d'aboutissement et de somme.

Il faudrait une longue étude d'un caractère spécial pour expliquer la signification de chacune des figures. Cette étude a été faite avéc autant de clarté que de tact par M. Henry Cochin⁴. L'auteur de cette pénétrante exégèse a noté une foule d'intentions ingénieuses ou savantes, que le spectateur ne saisira pas d'emblée, mais qui sont l'indice et le fruit d'une préparation intellectuelle indispensable. La logique des idées assure l'ordre proprement pictural de la composition. Elle maintient la fantaisie de l'artiste dans la direction où sera entraînée, par suggestion, la rêverie du spectateur.

Aidé peut-être par les conseils d'un illustre musicien qui aime son art en artiste, en historien et en philosophe, M. Maurice Denis a construit son sujet sur une armature d'idées dont la valeur psychologique et historique s'impose à notre respect. Puis, dans les ressources de son imagination, il a trouvé sans effort les équivalents plastiques de ces idées abstraites.

En même temps que les formes principales de la musique, les quatre grands panneaux représentent les étapes successives de son histoire. Les quatre médaillons en camaïeu qui, dans cette frise circulaire, marquent si heureusement les repos de la peinture, ont pour la pensée une fonction analogue. L'Orchestre, le Chœur, l'Orgue, la Sonate sont des épisodes qui nous montrent les moyens techniques de l'art musical. Suivant la remarque ingénieuse de M. Henry Cochin², « ce sont comme des réflexions intimes entrecoupant les grandes affirmations publiques ».

Le panneau qui couronne la scène et vers lequel s'élèvent naturellement les yeux des spectateurs expose les origines légendaires de la Musique, et il en symbolise philosophiquement les éléments primordiaux : le rythme du geste, c'est-à-dire la Danse, le rythme de la

mois, M. Maurice Denis veut qu'on sache qu'il fut aidé par M. Josué Gaboriaud, jeune peintre qui avait déjà travaillé sous ses ordres à l'Histoire de Psyché et qui, depuis, a montré dans ses productions personnelles des promesses de talent; M. Bouquet et sa femme, M^{m_0} Jeanne dos Santos-Bouquet; M. Martine, dont le musée de Pavillon de Marsan possède un projet de papier.

^{1.} Les Symboles de Maurice Denis, dans la Revue hebdomadaire, 1° mars 1913, p. 34-57. Cf. une note enthousiaste de M. André Michel, écrite après le marouflage des peintures (Journal des Débats, 22 déc. 1912) et un article de M. Jean de Foville, Revue de l'art ancien et moderne, 10 avril 1913.

^{2.} Revue hebdomadaire, 1er mars 1913, p. 42.

parole, c'est-à-dire le Chant. En quête de ses origines, notre pensée, issue de la civilisation antique, se reporte vers la Grèce, mère de tous nos arts.

Dominant de sa stature et de son geste les deux groupes des Muses assises sur les degrés, Apollon est debout devant un temple que les cyprès entourent d'une sombre colonnade naturelle. Au premier plan, les Grâces, nues, dansent, unies par l'entre-croisement de



Photo-procédé E. Duret.

LES GRACES ET LES MUSES, DÉTAIL DU PANNEAU DE « LA DANSE »

PAR M. MAURICE DENIS

leurs bras et par la guirlande de roses suspendue à leurs mains. Vers ces vivantes statues, vers leur claire, saine et forte nudité, les Nymphes qui habitent la montagne sacrée du Parnasse accourent de part et d'autre à l'ordre suprême d'Apollon : le mouvement de la danse découvre leur gorge pleine et leurs jambes robustes.

A mesure qu'on se rapproche de l'extrémité gauche, l'agitation est scandée d'un rythme plus violent et la joie devient plus libre. Les Nymphes sont des Ménades. Les grands pins plongent leurs fûts dans la terrasse montueuse qui domine le golfe, tandis qu'un capricieux branchage soutient dans le ciel la courbe de leurs

ombelles. Assise et adossée au tronc d'un arbre, une joueuse de flûte précise la cadence. Les chevelures se couronnent de pampres et de grappes; les Satyres se mêlent aux jeux des Ménades et font sonner des tambourins. Dionysos lui-même, brandissant un thyrse, conduit le cortège. Il tourne vers nous un visage imberbe et souriant, gracieux comme celui d'une femme : la peau de panthère, rejetée par le vent, laisse à nu son corps nerveux. Le dieu entraîne Ariane, vêtue d'une courte tunique rouge et semblable à la plus belle des nymphes.

A droite, au contraire, le rythme s'apaise. Un couple marche à pas lents, drapé de longs vêtements. Sur la côte opposée du golfe, un temple paraît dans un pli de la montagne. Orphée, la lyre à la main, lève les yeux vers le ciel que ne cachent plus les branches des arbres; Eurydice s'appuie à son épaule. Les animaux sauvages se roulent aux pieds du chantre divin, et les barbares nus, qui sont là sans doute pour représenter les ennemis éternels du beau, prêts à fuir, s'arrêtent étonnés: clair symbole qui nous rappelle l'action civilisatrice de l'art.

Les trois parties de la composition sont reliées tant par les lignes, tout en ondulations, du paysage que par les attitudes et les mouvements des figures. Le geste d'Apollon est vraiment le centre spirituel et le centre plastique de la peinture. La symétrie, d'ailleurs, reste souple et libre. Le personnage du dieu n'est pas exactement placé dans l'axe du panneau; les trois divisions de la scène sont inégales et empiètent un peu l'une sur l'autre. Entre les deux parties de gauche et de droite, il y a une opposition de sentiment, traduite par l'expression des figures et le balancement des lignes.

M. Maurice Denis a composé ici son Parnasse, qu'il est inutile de comparer à celui de Raphaël ou à celui de Poussin. Depuis les maîtres de la Renaissance et du xvii siècle, ce thème, un des plus beaux de la peinture, n'a guère tenté les artistes. On voudrait qu'il eût été traité par tous les peintres capables de se faire une idée générale de l'art et de la rendre par le dessin et la couleur. De notre temps, la seule entreprise qu'on puisse mettre en parallèle avec celle de M. Maurice Denis est cette Ile heureuse où M. Albert Besnard a exprimé, dans une vision d'aristocratique nonchalance et d'élégante ardeur en présence des grandeurs de la nature, sa philosophie de la joie et du bonheur. D'ailleurs, c'est un peu une Ile heureuse que le Parnasse de M. Maurice Denis. Le peintre nous dit qu'il aime la clarté du soleil levant, la mer irisée qu'enserre le profil net des mon-

tagnes, les grands arbres qui s'élancent vers le ciel, et la joie des membres libres, le mouvement rythmé des saltations. Mais toute cette joie et toute cette liberté sont disciplinées par l'esprit qui en fait de l'ordre et de la beauté.

Du Parnasse où règne Apollon sortent les deux sources qui,



DIONYSOS ET SON CORTÈGE, DÉTAIL DU PANNEAU DE «LA DANSE »

PAR M. MAURICE DENIS

alimentant l'une la *Symphonie*, l'autre l'*Opéra*, se réunissent pour former le *Drame lyrique* moderne.

Ce tableau de la naissance de la Musique s'impose à nous par l'élévation de la pensée, par la clarté de l'allégorie, par l'ampleur aisée de la composition. En même temps que les idées, il contient des éléments plastiques qui se développeront dans le reste de la frise. Le motif de la saltation fortement rythmée se retrouve dans le cortège du vieux Bach, établissant un lien entre l'inspiration dionysiaque et les origines de la symphonie. Ailleurs, le beau groupe d'Orphée et d'Eurydice, qui symbolise la musique de Gluck, rattache l'Opéra à l'inspiration orphique.

Le médaillon, qui sépare plastiquement et idéalement relie les deux premiers panneaux est intitulé L'Orchestre, la polyphonie des instruments étant considérée comme l'élément dionysiaque de la musique. « Je suis » disait Beethoven, « le Bacchus qui broie le délicieux nectar pour l'humanité. C'est moi qui donne aux hommes la divine frénésie de l'esprit. » Violon, alto, violoncelle, contrebasse, guitare, mandoline, flûte, hautbois, basson, tuba, sont tenus par des jeunes filles en longue robe blanche, les unes assises, les autres debout, autour d'un pupitre, et c'est un plaisir que de voir comment ces jeunes tètes, inclinées ou levées, s'étagent suivant un rythme concentrique pour suivre la forme circulaire du champ. Ce médaillon, comme les trois autres, est un camaïeu de trois tons atténués, bleu, brun et blanc. Comme les autres aussi, il est encadré de feuillages d'or nuancé où apparaissent, en plus clair, ces oiseaux que notre musique peut-être imita.

« Du cœur de l'homme et de toutes les voix de la nature jaillit la divine Symphonie. » Telles sont les paroles que M. Maurice Denis a inscrites sous le deuxième panneau.

Comme dans le panneau des Origines, le paysage n'est pas moins beau ni moins expressif que les figures. C'est une clairière dans une haute futaie. Sur les gazons que le printemps fleurit, le soleil d'Apollon allonge des ombres légères : les rayons obliques teignent d'une clarté matinale les fûts droits des arbres où les feuilles, rares, ne masquent pas encore le dessin des ramures enchevêtrées. La forêt au printemps a depuis longtemps séduit l'imagination et le cœur de l'artiste . M. Maurice Denis aime la tendre harmonie qu'elle compose en rose pâle et en vert clair, tandis que les ombres bleuissent dans le vert et s'empourprent dans le rose. Mais on sent qu'il y voit des choses plus profondes et plus mystérieuses que le printemps, les arbres et le gazon. Il dirait volontiers, comme l'écrivait un jour Marie-Charles Dulac 2 : « C'est un paysage fait exprès, exprès pour Bénir et pour Louer! »

Ici, par les lignes verticales des arbres et des figures, il nous donne l'idée d'une prière héroique dans un bois sacré. Au centre est un groupe serré de figures nues, demi-nues ou drapées, debout et droites comme les chênes de la forêt : quelques-unes ont les bras

^{1.} On pourrait citer de nombreux tableaux inspirés par ce motif : le plus ancien est, je crois, la *Cueillette des fleurs* (1893) et le plus beau, peut-être, l'*Orphée* de 1910.

^{2.} Lettres de Marie-Charles Dulac, 6 janvier 1896.

levés vers le ciel; d'autres, sans se détacher de leurs compagnes, dansent; il en est une qui est couronnée de fleurs et qui se penche, d'un geste charmant, pour jouer avec une chèvre. Un peu en arrière, une femme, baissant les yeux sous son casque, tient dans ses deux mains croisées un glaive et une couronne : elle semble suivre les



Photo-procede E. Druet.
L'ORCHESTRE, PAR M. MAURICE DENIS

funérailles d'un héros. Leur chef, qu'elles entourent, et qui est aussi leur père, pareil à un demi-dieu antique, porte une courte draperie qui découvre la plus grande partie de son corps. Mais son vaste front tourmenté, ses cheveux rebelles, ses larges yeux fulgurants de passion généreuse et sa bouche tragique dénoncent un homme plus proche de notre àme d'aujourd'hui: Beethoven est au milieu de ses filles, les

neuf Symphonies. On a déjà nommé l'Héroïque et la Pastorale. Le père pose une main sur l'épaule de celle qui a un visage grave, une longue robe rouge aux plis droits, et qui avance le bras avec le doigt tendu, comme fait le chef d'orchestre, en commençant la Symphonie en ut mineur, pour indiquer le rythme martelé du fatidique allegro. Impérieusement, solennellement, il lève l'autre main et rencontre celle de sa dernière fille, la plus chérie peut-être. Celle-ci est entièrement nue. De ses pieds joints qui posent seulement sur leur pointe jusqu'à ses deux bras presque parallèlement dressés, elle jaillit comme une fleur de sublime et incorruptible jeunesse. Sa bouche s'entr'ouvre pour un chant passionné. Ses yeux purs expriment



Photo-procédé E. Druet. LA SYMPHONIE, D'APRÈS LA MAQUETTE, PAR M. MAURICE DENIS

l'émotion du divin. A sa chevelure se mêlent les graves corolles des anémones. Il me plaît que la nudité soit ici une allégorie de la voix employée dans des chœurs sans accompagnement, tandis que les draperies s'ajoutent à la beauté du corps humain comme les harmonies de l'orchestre s'ajoutent à la mélodie. Je devine cette joie mystérieuse que le génie d'un grand homme a conquise sur le malheur et sur la douleur. Dans la belle figure inventée par M. Maurice Denis, je reconnais cette Neuvième Symphonie que Beethoven avait intitulée : Symphonie avec un chœur final sur l'Ode à la Joie.

La droite et la gauche du panneau nous montrent les précurseurs et les successeurs de Beethoven. Les lignes s'inclinent et s'incurvent, laissant toute leur valeur expressive aux verticales du groupe beethovénien. C'est encore à Beethoven qu'appartient la pathétique figure qui se tourne vers les *Symphonies* et qui, vêtue d'une longue robe blanche, la tête renversée, écarte et lève les bras dans un geste

d'extase et de supplication. Elle s'arrête devant le roi des arbres de la forêt, le seul qui déploie son vert feuillage au milieu des autres arbres dénudés. Une jeune fille la suit à quelque distance, joignant les mains sous son voile, avec le maintien recueilli d'une première communiante. Au-dessus de cette femme et de cette jeune fille, parmi le feuillage miraculeux, planent deux anges féminins. Celui-ci,



Photo-procédé E. Druet,
BEETHOVEN ET LES SYMPHONIES, DÉTAIL DU PANNEAU DE « LA SYMPHONIE »
PAR M. MAURICE DENIS

qui n'a pas d'ailes, est soutenu seulement par les plis de sa robe flottante et descend vers la terre : ainsi, dans la *Messe en ré*, Beethoven humanise l'émotion religieuse. Celui-là est emporté vers le ciel par le battement de ses ailes, comme, dans les *Cantates* de Bach, l'émotion humaine s'élève jusqu'au divin. Par là, Bach est relié à la symphonie dont il est la source première.

Si Beethoven a, comme il est juste, tout le centre du panneau consacré à la *Symphonie*, M. Maurice Denis, respectant la hiérarchie, fait

à Bach, l'ancêtre, une part presque aussi grande, tandis que, si aimés soient-ils, les autres précurseurs et successeurs de Beethoven ne sont rappelés que par une figure isolée ou par un épisode secondaire de la composition. Bach, tenant une lyre et vêtu d'un manteau bleu, est assis dans un char peint en rouge que traînent des enfants nus, attelés de harnais fleuris. Sous sa couronne de lauriers, le vieux cantor est un héros plein de majestueuse bonhomie. Des nymphes en longues draperies blanches dansent autour du char. Par-dessus leur robe, elles portent une courte tunique à manches, sans ceinture, et ce détail, qui transforme une partie du costume antique en une sorte de surplis, nous suggère l'inspiration religieuse de Bach, tandis que les mouvements parallèles, jumelés, des danseuses qui s'avancent deux par deux en frappant fortement la terre, évoquent ingénieusement l'idée du canon et de la fugue. La dernière figure est coupée par le cadre, et nous comprenons que ce cortège continue en quelque sorte la saltation dionysiaque.

Par la simplicité, la solidité classiques et la carrure de la composition, ce *Triomphe de Bach* fait penser aux *Triomphes* que peignit Poussin; et M. Maurice Denis veut que nous y pensions. C'est un heureux exemple, et ce n'est pas le seul, d'une précieuse aptitude à trouver des équivalences entre un art et un autre. La peinture de Poussin servant de symbole à la musique de Bach, le rapprochement est inattendu et nous charme par sa vérité.

A l'arrière-plan, on voit passer entre les arbres de la forêt d'autres cortèges de danseuses qui s'avancent d'un pas régulier en se tenant par la main. Elles obéissent à un joueur de flûte qui, debout dans de longs vêtements droits, s'appuie contre un arbre. La ressemblance de ces danseuses avec celles qui entourent le char de Jean-Sébastien Bach nous fait supposer qu'elles représentent l'œuvre d'un émule et d'un contemporain, Haendel.

A gauche du chœur beethovénien, un vieillard nu est à demi couché sur le gazon. Il a une ceinture de feuilles : sa tête chevelue et barbue est couronnée de fleurs. S'appuyant sur le sol d'une main, il lève l'autre et tourne les yeux vers le maître de la symphonie. On dirait un vieux génie de la nature terrestre, jovial et robuste comme Joseph Haydn.

Un groupe moins défini, plus secret, occupe l'extrémité gauche de la composition. Il se rassemble autour d'un buisson creusé en arcade. Cette grotte de feuillage, isolée au milieu de la clairière, au pied des arbres nus, M. Maurice Denis l'emprunte à son propre tableau d'Orphée. C'est là qu'Eurydice attend Orphée qui la cherche. Ici, on aperçoit dans l'ombre une femme presque agenouillée, figure sentimentale qui porte la main à ses lèvres : un amant éperdu la contemple; cependant, un jeune faune, tenant un masque et un thyrse, se penche curieusement vers la beauté cachée. Il ne faut



Photo-procédé E. Druet. L'ORGUE, PAR M. MAURICE DENIS

peut-être pas un grand effort pour deviner l'inspiration ironique et tendre de Schumann. Debout, devant le buisson enchanté, une femme, en longs voiles blancs, nous fait entendre le Lied plus simplement pathétique de Schubert. Un jeune génie à cheval sonne le cor d'Obéron sous les arbres : Weber, fils de Beethoven, s'en va vers le Drame lyrique où triomphera Wagner.

Le médaillon de l'Orgue fait pendant à celui de l'Orchestre. L'orgue est à lui seul un orchestre; il complète cette polyphonie instrumentale qui est le moyen de la symphonie. D'autre part, la composition imaginée par M. Maurice Denis renforce l'impression religieuse du grand tableau qui la précède. « Il n'y a rien de plus beau », a dit Beethoven, « que de s'approcher de la divinité et d'en répandre les rayons sur la race humaine 1. » En haut du médaillon, une jeune fille, avec un air d'application et de piété, appuie ses doigts sur le clavier. La fervente harmonie descend, parmi des gerbes de fleurs, sur trois autres jeunes filles qui écoutent ou qui rêvent, tendrement appuyées l'une à l'autre; deux d'entre elles tiennent le même livre de musique ouvert sur leurs genoux rapprochés.

La parole d'Orphée, seconde source de la musique, nous conduit à l'Opéra classique par le médaillon qui représente le Chœur. C'est le chœur d'église, la voix pure sans accompagnement, comme dans le chant grégorien (unisson), ou dans le chant palestrinien (polyphonie vocale). Devant l'aigle liturgique du lutrin, de jeunes garçons en robe et en surplis forment deux groupes voisins. On reconnaît que les plus jeunes chantent à l'unisson parce qu'ils sont plusieurs à lire dans le même antiphonaire. Les autres chantent en parties un hymne de Palestrina. Le plus grand lève la main pour battre la mesure et son doigt semble aussi indiquer le ciel. Le peintre n'avait guère que des lignes verticales pour remplir le champ circulaire du médaillon. Il lui suffit d'incliner l'une vers l'autre deux jeunes têtes attentives au même livre et de disposer sur deux plans ses chanteurs, pour obtenir des courbes aussi agréables que naturelles.

Dans le tableau des *Origines*, la forte concentration de l'idée, — Apollon ordonnateur et, sous ses ordres, Dionysos d'une part, Orphée de l'autre, — inspire sans effort à M. Maurice Denis une composition intimement liée et convergeant vers son milieu. Dans le deuxième panneau, entre ceux qui le préparent et ceux qui viennent de lui, Beethoven, vrai créateur et maître inégalé de la Symphonie, est à la fois centre et point culminant de l'idée comme de la peinture. En face, l'*Opéra* fournissait une matière plus diverse et un intérêt plus dispersé. M. Maurice Denis avait à mettre en scène deux siècles et demi de musique dramatique, depuis Monteverde, l'ancêtre, issu et encore voisin de l'inspiration palestri-

^{1.} Pensées de Beethoven, rassemblées par M. Romain Rolland dans sa Vie de Beethoven, p. 134.

nienne, jusqu'à Gounod et Bizet, en passant par Lulli, Rameau, Gluck, Mozart et Weber. Si l'on se reporte à la maquette, on voit que, dans son scrupule de n'oublier aucune œuvre de quelque importance historique, il se crut obligé d'ajouter plusieurs figures, ou, tout au moins, de les rapprocher du premier plan et de les préciser.



Photo-procédé E. Druet.

LE CHŒUR, PAR M. MAURICE DENIS

Ici les réalités théâtrales s'imposaient. Au lieu de ces symboles généraux que l'imagination de M. Maurice Denis invente avec aisance, les personnages obligés étaient des acteurs, avec leurs costumes divers et diversifiés autant par le changement de la mode au cours des siècles que par la variété des rôles eux-mêmes, quelques-uns pompeux, d'autres bouffons. Comment, de cette procession gesticu-

lante et bariolée, faire un pendant à la noble et pathétique ordonnance de la *Symphonie*? Dès ses premières études préparatoires, M. Maurice Denis à cherché pour l'ensemble décoratif qu'il créait, un rythme d'opposition sentimentale et d'équilibre linéaire. A la composition onduleuse et convergente de la *Danse* répondra un agencement analogue des lignes dans le *Drame lyrique*. La même correspondance voulait que, comme la *Symphonie*, l'*Opéra* eût une ordonnance appuyée sur des lignes verticales.

Toute œuvre de théâtre comportant de l'artifice, ce n'était pas à la nature seule que le peintre devait demander ces verticales nécessaires, mais à un paysage où la main de l'homme cût participé. On pouvait craindre cependant que l'introduction d'une architecture peinte ne fit du tort à l'architecture réelle de la salle, si, par exemple, les lignes de la fiction contrariaient celles de la réalité ou même paraissaient avoir plus de poids et de solidité. M. Maurice Denis a évité ce double risque; son tact de décorateur maintient les objets représentés à égale distance de la fantaisie chimérique et du trompe-l'œil.

Avec des éléments empruntés à Trianon et au Bain de Diane, M. Maurice Denis a construit une élégante colonnade circulaire, dont la courbe, vue en perspective, découvre une large ellipse de ciel. Au fond, de noirs cyprès, qui sont encore des formes d'architecture, dépassent de leurs cimes inégales les balustres de la terrasse supérieure, mêlant aux souvenirs de Versailles ceux des villas italiennes. Ce paysage de marbres et de feuillages est le lieu le plus propice aux rencontres choisies des héros et des héroïnes de Lulli comme de Rameau et de Mozart. La somptueuse fantaisie des costumes « à l'antique » inventés au xviie siècle par Bérain accorde les casques. les cuirasses, les cothurnes avec les nœuds de rubans et les panaches de plumes. Les mains posées sur son cœur et les yeux levés au ciel, une aimable cantatrice, dont la robe à paniers et la chevelure poudrée s'ornent de roses en guirlandes, chante un air célèbre de Rameau. Le peintre a pris plaisir à ce pittoresque noble et galant. Néanmoins, j'imagine qu'il sait gré à Gluck de le ramener à la belle simplicité des draperies.

A gauche et à droite, les acteurs s'agitent et se pressent : au milieu, entre les colonnes, un espace s'ouvre et laisse apercevoir la perspective du parc. Le centre du terrain qu'enferme le portique est marqué par un groupe de marbre dont la blanche silhouette se dessine sur le ciel : c'est un homme enlevant une femme, presque le groupe de Girardon, l'*Enlèvement de Proserpine*, tel qu'on le voit dans le Bain de Diane à Versailles; mais Proserpine est remplacée par une Muse qui tient dans ses mains les deux masques, le tragique et le comique. Devant ce décor, qui suggère à la fois la passion, l'élégance et la règle, Orphée se détourne en quittant Eurydice.



Photo-procédé E. Druet.

LA SONATE, PAR M. MAURICE DENIS

L'Eurydice de M. Maurice Denis est une émouvante et noble figure : elle a ce pathétique contenu et cette suprême décence dans la douleur, privilège que, presque seul parmi les musiciens dramatiques, Gluck a recueilli des Grecs. Derrière elle, Iphigénie, en longs voiles noirs, marche à pas lents et la tête baissée. Au second plan, sur les degrés du piédestal qui supporte le groupe de marbre, il y a encore des draperies et des voiles : une femme se prosterne en se tordant les mains, comme la Vestale de Spontini.

Tandis que le premier plan reste vide et que le génie de Gluck s'isole, un contraste ironique nous montre, au fond, les personnages traditionnels de l'opera buffa, leurs déguisements pittoresques et leur mimique agile, les contorsions d'Arlequin, et Colombine qui se pâme dans les bras d'un ravisseur à turban. Puis, sous le portique, les costumes du xviiie siècle reparaissent. Den Juan, tricorne en tête, enveloppé d'un grand manteau noir, entraîne galamment la coquette Zerline. Mozart, s'il n'a pas dans la composition une place aussi solennelle que Gluck, reçoit du moins, comme Gluck, un double hommage. Après Don Juan, c'est, dans des atours singuliers, persans peut-être, chinois sans doute, sauvages assurément et pas du tout égyptiens, un couple où l'on reconnaît l'oiseleur Papageno, pieds nus, vêtu et coiffé de plumes, la flûte de Pan aux lèvres. Un jeune chasseur, le torse serré dans un pourpoint à la mode de 1820, le fusil en bandoulière, s'agenouille aux pieds d'une jeune et pudique Allemande; et l'on trouve juste que le Freischütz nous fasse de nouveau souvenir d'un maître qui est sorti de Beethoven et dont se réclama Wagner. Derrière le rang des protagonistes, des figurants disparates passent en tous sens : Faust et Marguerite, Carmen, plus loin le Prophète, et là-bas, là-haut, penché à la balustrade, un groupe burlesque où l'on croit deviner une allusion à Offenbach.

Louons l'auteur, en traitant une matière si malaisée, d'avoir su plier le pittoresque à une ordonnance qu'assure le rythme du paysage et où l'épisode de Gluck paraît comme, au milieu d'un brillant concerto, un adagio d'émotion et de poésie.

Après les pompes extérieures de l'Opéra, le médaillon de la Sonate nous introduit dans un cercle intime d'amis, amis entre eux et amis véritables de la musique. On retrouve ici les costumes à la fois antiques, monastiques et modernes que M. Maurice Denis a inventés pour son usage. Puvis de Chavannes, lui aussi, avait adopté une convention analogue, un peu différente cependant, parce qu'elle s'adaptait à sa propre pensée. Chez M. Maurice Denis, tà simplification, la stylisation, si l'on veut, du costume contemporain, est encore plus marquée et plus sensible la tendance à imiter l'habit religieux. Mais il y a dans ces longues robes droites et blanches qu'il affectionne un je ne sais quoi de vivant qui nous en fait immédiatement accepter la vraisemblance. En avant du monstre bizarre et noir que dessine un piano à queue dont le couvercle est levé, une

jeune fille debout, la tête penchée, pose l'archet sur son violon. Une pianiste l'accompagne, vers qui s'incline un jeune homme, pour tourner la page du cahier ouvert sur le pupitre. Des hommes et des femmes, assis au fond de la pièce, écoutent avec une attention silencieuse et ravie. Dans la plupart de ces personnages on devine, sans beaucoup chercher, des portraits. De souvenirs amicaux, d'une scène familière que la réalité a pu lui fournir presque iden-



LE DRAME LYRIQUE (DÉTAIL), PAR M. MAURICE DENIS

tique s'il a vu une virtuose fameuse jouer la Sonate pour piano et violon de Franck, M. Maurice Denis fait une allégorie, intime par le sentiment, nettement décorative par les lignes.

Outre le désir de représenter, même dans une vaste salle, cette musique de chambre qui a produit des œuvres si chères au cœur des vrais artistes, il y a ici un hommage à peine voilé à César Franck, et il y a l'annonce de l'idée secrète qui circule à travers le dernier panneau, celui du *Drame lyrique*. M. Maurice Denis pense que, après un siècle qui commença par le romantisme et qui s'acheva sur le triomphe de Wagner, la musique, en France du

moins, tend à revenir vers une conception plus classique et il fait honneur de cette conversion à Franck.

Le quatrième panneau conduit jusqu'à nos jours l'histoire de la musique et clôt le cercle de la coupole. Sa composition linéaire, où les courbes dominent, fait équilibre au rythme onduleux et balancé du tableau des *Origines*. Si l'on excepte le cheval de Brünnhilde, on n'y voit pas cependant de mouvements vifs comparables aux saltations du panneau opposé. Les courbes sont données plutôt par des figures assises, agenouillées ou couchées au premier plan. Les figures proprement dansantes (une *Salomé*, des danseuses en costume 1830, d'ailleurs arrètées dans une attitude finale d'ensemble, une ballerine scintillante que soulève un jeune et agile cosaque au son de la *balalaïka*) sont reléguées en arrière des protagonistes ou dans un angle de la composition.

Wagner règne sur le *Drame lyrique* comme Apollon sur les *Origines*. Tout converge vers lui. Les romantiques, issus de l'Opéra, ne semblent là que pour préparer et annoncer l'auteur de la *Tétralogie*: c'est Chopin et c'est Berlioz. Les devanciers sont moins nombreux que les disciples; il ne faut pas s'en étonner: les vrais précurseurs de Wagner sont dans le tableau de la *Symphonie*; c'est Bach, Beethoven, Schumann, Weber. Presque tous ceux qui vinrent après lui et qui sont nourris de son œuvre tournent encore vers lui leurs regards.

Il y a cependant un coin que l'on ne peut dire soustrait à l'empire universel de Wagner, mais dans les limites duquel rayonne une autre influence, et je crois que c'est le coin préféré du peintre. Quatre jeunes femmes saines, robustes, pensives, émues, sont debout à l'ombre d'un grand pin; deux d'entre elles portent le costume de nos vieilles provinces méridionales, presque romaines. Elles écoutent l'enseignement d'une Muse docte et maternelle. Cette Muse a son voile posé sur la tête à la façon des matrones antiques; un peu aussi à la façon d'une Mère abbesse. D'une main elle montre le ciel; son autre main touche le clavier d'un petit-orgue portatif, soutenu par une sage petite fille et par un jeune garçon nu. Comment ne pas reconnaître qu'à cette vénérable Muse le peintre a volontairement donné une forme de visage, une expression, un style de draperie, qui rappellent mainte figure créée par Puvis de Chavannes? Hauteur, pureté, sérénité, avec je ne sais quoi d'anguleux et d'un peu raide, n'y a-t-il pas une équivalence entre Puvis de Chavannes et César Franck? Le rapprochement n'est pas moins bien inspiré que celui qui signifiait Bach par Poussin.

Au-dessus de la Muse des Béatitudes, des formes blanches traversent d'un élan rapide le ciel qu'on voit à travers les ramures du grand pin. Dans la partie du firmament qui est entièrement découverte, un autre symbole, cher au peintre, désigne encore l'auteur de Psyché et son inspiration. M. Maurice Denis reprend, pour lui donner une expression plus nettement spirituelle, une charmante figure appartenant à une suite décorative, peinte il y a cinq ans : Psyché, mollement étendue sur une légère nacelle de nuages que dirige Zéphyre. Mais, ici, les petites ailes rondes, les ailes de papillon, du fils d'Éole ne seraient pas assez fortes pour porter Psyché aussi haut qu'elle doit aller. Un Génie céleste aux grandes ailes blanches empennées descend du ciel pour suppléer à la faiblesse de Zéphyre. Car l'âme humaine ne saurait s'élever par sa propre aspiration, ni par l'aide qui lui vient de la terre ou des hommes, sans la grâce divine.

Le soleil qui surgit derrière la montagne d'Apollon éclaire ici de ses rayons directs d'autres sommets. Aux pins du Parnasse répondent, plus rigides, ceux de la Judée; au temple d'Apollon, les tours carrées de Monsalvat; au geste du dieu, celui du héros chrétien. Mais Parsifal ne commande pas. Entre les deux grands arbres, un vaste champ du ciel resplendit sur les cimes roses des monts. Debout, dans sa robe royale, le Chevalier du Christ tient de ses deux mains croisées et lève au-dessus de sa tête la coupe sainte : son action s'exerce par la vertu de l'extase et de la prière. Tout en haut, dans le plus bleu du ciel, planent les anges blancs : au milieu du silence universel, on entend leurs voix plus pures que celles des enfants et plus puissantes que celles des hommes.

Le geste de Parsifal est la signification suprême. Autour du Chevalier, cependant, nous voulons voir les plus illustres créatures de l'inspiration wagnérienne: Siegfried avec son épée, Wotan avec sa lance. Les Filles-fleurs, vaincues, rient, chantent, appellent, s'étirent aux pieds du héros qui ne peut les voir. Du ravin, arrive au galop de son cheval Grane la Walkyrie, portant une forme inanimée. Tristan et Yseult s'enlacent. A côté d'eux, un jeune pâtre nu tire de son chalumeau l'agreste mélodie dont il ne sait pas le sens tragique.

Le domaine propre de Wagner occupe ainsi plus que la partie centrale de la composition et empiète sur l'un des côtés. Près des amants wagnériens, s'assoient deux femmes aux tresses blondes qui ne viennent pas de Bayreuth. Sans doute la légende bretonne de *Tristan* appelle par attraction celle du *Roi d'Ys*. Co qu'il y a ici de confusion est-il volontaire, est-il involontaire? En tout cas, c'est une vérité de plus. Le temps où nous vivons nous semble toujours confus. Cette figure brouillée, la postérité la rend intelligible, parce qu'elle en élimine beaucoup de traits que nous jugions à tort indispensables; ainsi, du haut d'une colline, les détails d'un paysage s'effacent; mais nous apercevons nettement la forme et la direction des vallées.

Ce quatrième tableau, consacré à une période relativement courté, contient presque deux fois plus de figures que le premier auquel il fait pendant. Faut-il en conclure que notre âge ait été plus fécond en chefs-d'œuvre que les siècles antérieurs? Non, sans doute. Mais il est plus difficile de juger les vivants que les morts, surtout les morts dont le mérite a déjà été vérifié par plusieurs générations et consacré par la gloire. M. Maurice Denis, au cours de son travail, dut songer à cette foule plaintive que le pieux Énée vit aux bords de l'Achéron:

Tendebantque manus ripæ ulterioris amore.

Plus favorisé que le héros guidé par la Sibylle, le peintre moderne avait le pouvoir de devancer le temps et de faire passer quelques-unes de ces âmes impatientes sur la rive désirée. Il voulut user largement de ce privilège d'un jour. La générosité d'un esprit qui oublie résolument les sympathies et les aversions de cénacles n'est pas, dans un procès ardu, si mauvaise conseillère.

Je ne voudrais pas qu'on tint rigueur à M. Maurice Denis d'avoir, entre la maquette et l'œuvre définitive, ajouté une Manon trainant son Des Gricux, trop près d'une Mélisande. La pâle jeune fille, qui n'est pas moins voisine de la Muse de Franck, mais paraît l'ignorer comme elle ignore aussi Parsifal, ne voit pas Manon. Elle ne voit pas non plus, à ses pieds, la jeune Parisienne, en chapeau de paille et en robe rayée, qui, étendue tout de son long à terre, cueille des fleurs en fredonnant quelque air de Louise. Où va-t-elle, d'où vient-elle, Mélisande, avec ses longs cheveux blonds, son sourire de petite fille triste, ses mains aux doigts minces et crispés? Ses pieds se dissimulent sous des plis aux directions contrariées, et ses regards voient des choses que l'on ne nous explique pas.

Un peu plus loin, une sévère et classique Dalila, appuyée sur un psaltérion, est assise en face d'une élégante Péri qui, de ses deux mains levées au-dessus de sa tête, fait ruisseler des colliers de perles sur son beau corps. Ces éléments disparates sont réunis de l'air le plus naturel. L'expression complexe et fuyante de Mélisande, le pittoresque moderne de la robe rayée, l'immuable prestige de la belle fille nue, le brillant exotisme des danseuses casquées, donnent une sorte de recul à cette paix sanctifiée qu'appelle, sur ses disciples chéris et sur nous-mêmes, la Muse maternelle de Franck.

* *

Dans la même salle des Champs-Élysées, M. Maurice Denis a exécuté encore une œuvre de proportions et d'apparences plus modestes, mais d'un goût exquis. Aux jours où le théâtre devient une salle de concerts, la scène se transforme pour recevoir l'orchestre. L'architecte a préparé un décor en forme d'exèdre, dont la disposition, avec son alternance de pilastres dorés et de surfaces unies imitant le marbre, continue celle du cadre de la scène. Les pilastres divisent l'exèdre en onze panneaux. La partie supérieure de chaque panneau forme une sorte de métope, propre à recevoir un bas-relief, mais un bas-relief peint, comme les pilastres sont eux-mêmes peints. M. Maurice Denis a employé un camaïeu dont le ton bleu violacé et blanc fait un accord simple et juste avec le cadre gris vert et or de l'architecture. Ces métopes symbolisent plastiquement les mouvements et les expressions de la Musique.

L'idée est heureuse; l'expression en est originale et charmante. C'est à peine si l'on a besoin de lire les inscriptions : andante, scherzando, allegretto, allegro, con anima, grazioso, grave, adagio, cantabile, largo, presto, pour comprendre la signification de ces figures de femmes ou de jeunes filles, nues, demi-nues ou drapées, isolées ou accouplées, qui marchent, courent, dansent, jouent avec des enfants, évoquent la douleur, la méditation, la joie ou la prière.

* *

Le vaste ensemble dont j'ai essayé de décrire les multiples aspects a reçu la marque d'un esprit ordonnateur, mais qui ordonne sans faire violence. Les parties ressemblent à des provinces qui ne perdent rien de leur figure propre pour se fondre dans l'unité d'un grand empire. Idées, sentiments, lignes, couleurs, obéissent à une loi musicale de symétrie et de contraste.

M. Maurice Denis ignore la solennité affectée : le naturel et la simplicité lui suffisent pour atteindre souvent à la grandeur. L'antique, le chrétien, le noble et le familier s'associent dans son œuvre avec une grâce qui rend tout vraisemblable. Chaque fois qu'un artiste de notre pays met d'accord la sagesse grecque et la sagesse chrétienne, il a conscience de travailler selon la vérité de notre art et de notre pensée.

PAUL JAMOT



Photo-procédé E. Druet.

SCHERZANDO, DESSIN
POUR L'EXÈDRE
DES CONCERTS SYMPHONIQUES
PAR M. MAURICE DENIS

INFLUENCE SÉCULAIRE DE L'ART FLAMAND SUR L'ART FRANÇAIS



E Flamand qui étudie l'évolution de l'art français se réjouit d'y surprendre du xive au xixe siècle la régulière influence des maîtres de son pays. Certes les leçons des peintres d'Italie furent autant suivies que celles des peintres de Flandre. Toutefois jamais l'exemple de ceux-là

ne fit oublier le prestige de ceux-ci. Au cours de ces dernières années, certains critiques, aveuglés par le rayonnement actuel de la peinture et de la sculpture françaises, se sont efforcés de limiter le plus possible et de nier parfois l'une de ces dépendances séculaires. Passe encore que Rome, Florence, Venise aient été dans le passé les éducatrices de Paris, mais que les Pays-Bas, petit coin de terre, mais qu'Anvers et que Bruges l'aient formé à leur tour, voilà ce qu'ils répugnent d'admettre et surtout de proclamer. Henri Bouchot s'y refuse presque toujours. On ne sait quel amour-propre chauvin l'exalte en ses affirmations.

A. de Laborde et Courajod ne l'eussent certes point approuvé. Ils s'étaient fait de la force originale flamande une idée très haute. Ils démontraient qu'au xive siècle, c'était elle qui avait, en réaction contre les maîtres italiens, frayé à l'art sa voie moderne.

La vision directe des choses, l'émotion devant la réalité, le scrupule qui porte l'être humain à respecter et à aimer ce que Dieu fit, se constatent sans peine dans l'art septentrional, autant que la recherche des dogmes, des lois et des idéalisations se remarque dans l'art méditerranéen. Or, dès le xiv° siècle, c'est le premier point de vue qui prime le second; ce sont les Flamands qui, en France, le font prévaloir. Qu'avant ce xiv° siècle on ne rencontre dans les Pays-Bas que peu d'œuvres réalistes et que ce soit l'art byzantin,

colonais ou français qui inspire les imagiers et les enlumineurs, qu'importe? Nous portions quand même ce naturalisme au fond de nous, nous le détenions en puissance, et dès que nous avons pu le traduire, grâce à des circonstances propices, nous l'avons fait. Du viie au viiie siècle, nous ne comptons pas dans l'histoire de l'art; nous sommes des mineurs; notre réveil, qui n'est que la conquête de nos forces cachées, n'a lieu qu'au xive siècle. Mais alors avec quel éclat nous nous manifestons! La cour parisienne de Charles V se remplit de nos maîtres wallons ou flamands: Pierre de Bruxelles, Pépin de Huy, Jean de Bruges, Jean de Liège, André Beauneveu, tandis qu'en Bourgogne, à la suite de Claus Sluter, la Flandre et le Brabant, le Hainaut et le pays de Liège peuplent de leurs peintres et de leurs décorateurs toute l'école ducale.

Bientôt là-bas, en Provence, la bonne graine septentrionale germe à son tour. Des peintres s'y manifestent, qui tous subissent l'autorité de nos chefs-d'œuvre. Van Eyck, Memling, van der Weyden, van der Goes, Gérard David se sont imposés au monde. L'Italie ellemème est attentive. L'admirable Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, conservée actuellement au Louvre, contient deux personnages : saint Jean et sainte Madeleine, qui semblent détachés d'un panneau brugeois. Au bas de l'Annonciation de la cathédrale d'Aix on cherche la signature de van Eyck, tellement l'œuvre est tributaire de cet artiste. La Vierge et l'ange du Buisson ardent sont de pur style néerlandais. En même temps, au centre du pays, le Maître de Moulins paie tribut à notre école dans la Vierge entourée d'anges. Si ce maître, comme on le présume, n'est autre que Jean Perréal, on peut affirmer que Gérard David fut son guide. Rien ne ressemble autant à un David que le panneau de Perréal acquis par le Louvre. Malouel et Bellechose, dont les pinceaux s'unirent pour composer la Légende de saint Denis, sont, l'un, Gueldrois et, l'autre, Brabançon. Le triptyque catalogué sous le nom de retable du Parlement de Paris n'offre quasi aucune caractéristique française. Somme toute, il n'est qu'un peintre qui se soit affranchi de l'imitation flamande; c'est Fouquet.

Ce sont donc, au xv^e siècle, les maîtres de Bruges, de Gand, de Bréda et de Liège qui déterminent l'art et dirigent le goût sur les bords de la Seine, de la Loire et du Rhône, tout comme la littérature des Chastelain et des Commines y domine les écrits. Au reste, à cette époque de force et de vitalité aiguës, la souveraineté artistique flamande était si universellement répandue qu'elle imprimait sa marque à l'élégance même. La cour des ducs de Bourgogne, celle

surtout de Philippe le Bon, est la plus célèbre du monde. Elle rayonne non seulement sur la politique européenne tout entière, mais sur la société qui commence à se former. Ses modes et ses usages sont suivis et imités; ses fêtes et ses repas exaltent la vanité et la gourmandise des autres princes et même des rois. Le sobre et prudent Louis XI se force à aimer la liesse opulente tout comme son cousin le Téméraire. Bruges et Dijon donnent le ton à Paris.

Au xvie siècle, l'Italie règne en maîtresse à la cour de Blois, de Chambord et de Fontainebleau. Bientôt le Rosso et le Primatice mèneront leurs nymphes aux jambes fines, aux bras allongés, à travers les halliers de l'art nouveau, et le torse marmoréen des Dianes éclairera de la double lumière de ses seins les sombres et verdoyants feuillages. Les Cousin, les Fréminet, les Dubois se détourneront du grand Fouquet, qui pour la première fois imposait à son pays une peinture vraiment française, pour suivre les maîtres bolonais. Même Jean Goujon, le plus grand maître de la première Renaissance, se mettra si bien à leur école que sa *Diane* du Louvre ne nous semble, en somme, qu'une belle copie en marbre de telle déesse du Primatice.

A étudier ces peintres français, s'évertuant à ressembler à leurs maîtres italiens, on est surpris de voir combien immédiatement l'afféterie et l'artifice se glissent en leurs œuvres. Les gestes sont contournés, les attitudes peu naturelles; la proportion des corps, sous prétexte d'élégance, est toute faussée : un étrange idéal déforme la vision et altère la vérité. C'est que l'influence italienne est plus pernicieuse à l'art français que l'influence flamande. Celle-ci ne vit que de force ferme, quoiqu'un peu lourde; elle ignore la complication, la bizarrerie, le caprice; elle oppose à la prestesse et à la virtuosité une sorte de conscience sûre et patiente; elle ne sacrifie point le probe et scrupuleux travail ni à l'habileté heureuse ni à la prestidigitation; elle est, en un mot, armée de bon sens et de santé, tandis que souvent l'art d'au delà des monts n'est qu'alanguissement et faiblesse. Cette remarque ne vise ni les Giotto, ni les Mantegna, ni les Donatello, ni les Titien, ni les Véronèse, ni les Michel-Ange, mais les Botticelli, les Fra Filippo Lippi, les Corrège, les Albane, les Dominiquin, les Reni, les Carlo Dolci et presque tous les Bolonais. Or c'est Bologne qui, plus que Venise et Rome, guida aux xvie et xviie siècles l'art français dans son cours. Au reste, le même phénomène s'est produit dans la décoration et dans l'architecture. Le Bernin a failli dévoyer la royale initiative de Louis XIV, et le style rococo n'a pu s'acclimater en France qu'en se dépouillant

de son extravagance et de sa folie. L'art français n'a donc trouvé sa caractéristique, qui est la mesure et le goût, qu'en opposant sans cesse, dans sa période de formation, l'influence flamande à l'influence italienne et c'est, somme toute, la première plus que la seconde, qui, grâce à ses vertus de bon sens et de force sûre et saine, lui a fait trouver l'équilibre. Sous les premiers Bourbons la Flandre, délaissée un instant, rentre en scène. Les Janet, les Clouet viennent du Brabant. Pourbus réoriente la peinture française vers son aimant septentrional. Les portraitistes de la cour de Paris lui empruntent sa haute et grave distinction. Beaux pourpoints, toquets à plumes, maillots serrés, culotte bouffante, colliers précieux, garde d'épée brillante comme un joyau, et la main qui s'y appuie avec fermeté ou négligence, tout est peint et orfévré comme le maître brugeois le prescrivait.

Voici Rubens. Cette fois, chacun s'efface devant lui. C'est une reine, une Italienne de Florence, qui le préfère à ceux qui ornent les palais de Rome. C'est elle qui lui commande de décorer le Luxembourg. Quelques années suffisent pour célébrer Marie de Médicis et Henri IV et rendre illustres les murs de leur palais. Ces décorations, hautes en couleurs, hardies, fermes et violentes, tiennent admirablement dans un cadre de marbre et d'or. Tout comme les fresques aux tons sombres et aux lignes simples conviennent aux temples blancs et clairs que raidissent les colonnes élancées, ces fastueuses peintures épousent les splendeurs des salons. Qu'on ne prétende pas qu'elles trouent les murailles et qu'elles rompent malencontreusement l'immobilité des cloisons et la rigidité des pierres. L'animation des choses est opportune en ces lieux d'opulence où les tentures sont éclatantes, les parquets miroitants, les plafonds scintillants de lustres et les trumeaux approfondis de glaces. Il fallait évoquer au long de ces parois et des navires enguirlandés de sirènes et des chevaux cabrés et des Discordes et des drapeaux et des étendards. Le Couronnement de la reine à Notre-Dame, que deux légats embrasent de leurs robes rouges, et que des chiens familiers mouvementent de leurs jeux, et que des ors et des fleurs tombant d'une corne d'abondance éclairent de notes vives, est un chef-d'œuvre de large et puissante et savoureuse ordonnance. Le mur qu'une telle décoration recouvre participe à la vie somptueuse dont il est le témoin.

L'histoire et la légende et l'épopée entourent magnifiquement de leur gloire chaque cérémonie de cour ou chaque fête de rois. L'atmosphère en est comme héroïcisée. La verve formidable du maître donne un sens plus haut et plus ardent à l'existence des princes et des grands. Il est l'ordonnateur de leurs attitudes et de leurs gestes devant l'histoire. Il réveillera sans cesse en eux le désir des choses belles. Et, longtemps encore après sa mort, il servira d'exemple à ceux qui seront appelés à rehausser par l'art tant de règnes illustres. Même l'on peut soutenir que le Versailles de Louis XIV lui doit encore beaucoup. C'est son invention, c'est sa fougue, c'est sa puissance et aussi son mauvais goût qu'on retrouve dans telles décorations de plafonds, dans tels hauts ou bas-reliefs de murailles. Tous les peintres sont sollicités par son art, ils ne s'en affranchissent qu'en le haïssant, avec opiniàtreté et injustice. David et Ingres y parviendront à force d'avoir peur de lui, mais il est de ceux que rien ne submerge et qui ressuscitent toujours. Toutefois, si son influence perdure dans Le Brun, une autre autorité, voisine de la science, se fait sentir pour un temps, chez les portraitistes français les plus célèbres. Van Dyck domine ces derniers.

On était habitué à ne comprendre le portrait que comme l'étude d'une physionomie et quelquefois d'un maintien. Van Dyck en fit un tableau complet. Il composait un milieu; il introduisait dans l'œuvre d'autres éléments d'intérêt, mais les subordonnait, soit à un geste, soit à une attitude; il agrandissait la conception ancienne de l'effigie humaine en lui donnant une allure sociale, plutôt qu'une portée familière et intime.

Sébastien Bourdon fut le premier à nettement saisir l'enseignement du nouveau maître. Après avoir peint au hasard et sans grande vaillance, le voici qui saisit au fond de lui-même on ne sait quels dons de force, de pénétration et d'élégance qui lui font produire tour à tour son propre portrait (Musée du Louvre), le portrait d'un Espagnol (Musée de Montpellier) et surtout le portrait de Fouquet (Musée de Versailles). Trois belles œuvres qui renouvellent une peinture. Sébastien Bourdon est peu connu; Mignard, Rigaud, Largillière le couvrent de leur ombre. Plus qu'aucun d'eux pourtant son pinceau éveille la vie à fleur de toile et dévoile la pensée des yeux. Une élégance aisée et comme abondante, tout comme dans les œuvres de van Dyck, accompagne les attitudes de ses modèles. Leurs mains mises en nette évidence, soit qu'elles tiennent un gant, soit qu'elles rassemblent le pli d'un vêtement à hauteur de ceinture, sont traitées merveilleusement. Rigaud dans ses peintures de marchands et de prévôts, Largillière dans ses images de magistrats, peuvent se rapprocher de Sébastien Bourdon, mais jamais ils n'atteindront, ni sa

fermeté, ni sa sùreté, ni sa souplesse. L'étude plastique et psychologique de Fouquet, cela a été dit ici mème, domine tous les portraits de ce temps-là.

Mignard ne s'élève que rarement au-dessus d'un niveau très moyen. Il fignole et mesquinise. Son Louis XIV drapé du manteau bleu de roi n'est qu'un mannequin surchargé de velours et d'hermine. Que d'autres peintres, qu'un sort injuste relègue dans l'oubli, apparaissent plus doués que celui-ci! Sa grâce est sans esprit. L'ampleur qui distingue ses rivaux l'effraie. Il est redondant dans la petitesse.

Pendant que ces différents artistes peignent, soit la cour, soit la ville, les frères Lenain vouent leur art sobre, âpre et sec aux gens des hameaux et des champs. Peintres rustiques, ils traduisent les travaux des plaines, les intérieurs des fermes, les hangars des forgerons, les fètes sous les feuillages. Ils ne possèdent aucune bonne humeur, aucune joie débordante et mouvementée, aucune ardeur sensuelle. Ces paysans sont graves, sévères, songeurs, comme si un protestantisme glacial dirigeait leurs pensées et leurs mœurs. Ils ne s'apparentent ni aux ribauds de Brauwer, ni aux paillards de Téniers, mais bien aux pacants et pacantes de Siberechts, peintre rude, scrupuleux et profond que la critique n'a point encore mis à sa place, malgré la Gazette.

Au xviiie siècle, l'influence de Rubens déborde sur l'art français, tandis que celle de van Dyck disparait presque. Dans les dernières années de sa vie, le vieux Pierre-Paul s'était reposé de ses grandes œuvres en peignant mille scènes champètres où des couples se réjouissaient, diversement, sous les ombrages. Un portique de goùt italien, une vasque où quelque triton grimace, un dauphin lançant un double jet d'eau par ses narines ouvertes, étaient les témoins de maints ébats ou de discrètes promenades. Peut-être son domaine des environs de Bruxelles lui fournissait-il seul les décors variés de ces fètes. Rubens y rèvait de jeunesse. Bien mieux; il y vivait ses dernières années de santé et de liesse avec la blonde Hélène Fourment. Tout le xviiie siècle français rêva de fêtes galantes. Watteau qui, mieux que Pater et Lancret, avait étudié et aimé leur maître à tous, qui avait copié ses Amours et ses Kermesses, qui n'avait vécu à Valenciennes qu'avec les seuls chefs-d'œuvre de Pierre-Paul devant les yeux, ouvrit la voie où tous se devaient précipiter. Et ce fut une cohue, non pas d'imitateurs, mais d'admirateurs éblouis. Tous mettent dans leur art plus d'esprit et plus de dis-

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1912, t. II, p. 366.

tinction, mais la recherche de la couleur, mais certains groupements, mais l'atmosphère de bien-être qui enveloppe les personnages sont pris à Rubens. Il est le grand Pan qui rit à tous ces joyeux sylvains. Ils aiment comme lui la chair pleine, les seins clairs, la soie, les velours, la volupté hardie, mais ils entourent leurs jeux de plus de formes et de politesse et d'une sorte de gaminerie exquise que leur maître ne connaissait pas.

Le peintre de la chair que fut Boucher n'a point compris à ses débuts autrement que le maître d'Anvers les dos charnus, les flancs larges et les croupes montueuses. Certains de ses dessins rappellent les nus de Rubens quasi servilement. Plus tard, la grâce d'abord, l'afféterie ensuite l'ont éloigné du grand Flamand.

Voici Greuze. Il sentimentalisa la belle chair; il en fit des appas. Les jeunes filles rêveuses et penchées s'en furent susciter en Angleterre un art destiné au keepsake. Pourtant telle gorge modelée fermement, tel visage de charme et de plaisir, même telle douleur traduite de manière quelque peu théâtrale (Étude de jeune fille, collection Wallace) apparente, malgré tous ses défauts, le talent qu'était Greuze au génie qu'était Rubens.

Quant à Fragonard, il vit magnifiquement et se développe et grandit dans l'atmosphère flamande. A la dernière Exposition du xvne siècle, au palais du Cinquantenaire, à Bruxelles, toutes les esquisses de Rubens, avec leurs tons dorés, leurs blancs, leurs roses, leurs bleus et leurs violets, renseignaient sur les sources où avait puisé Fragonard pour peindre sa Chemise enlevée et ses Baigneuses et ses Amours. C'étaient les mêmes harmonies fines et délicates et rares; c'était aussi le même coup de pinceau large et sùr. Fragonard est resté fidèle à Rubens jusqu'au moment où, déjà vieux, il fut troublé par l'art froid de David. Dans la plupart des portraits de son àge mùr, le style rubénien lui dicte la manière de traiter la chair et d'animer, comme d'un souffle de vent soudain, les plis des habits et des manteaux. Il campe plutôt qu'il ne place ses personnages; il leur imprime une allure avant de chercher leur pose habituelle; il ne se départ jamais de cette allégresse de peindre qui était pour Rubens une sorte de santé morale. A part Watteau, nul mieux que Fragonard n'a compris quelles richesses d'art on pouvait, sans lui nuire, dérober au maître pour s'en faire une personnelle épargne.

Sans doute, jamais ne s'était-il imaginé, le grand Pierre-Paul, qu'en peignant pour Marie de Médicis ces quelques décors, il aurait à tel point nourri de sa force l'art français. Car, outre les peintres qui procèdent directement de lui, il en est d'autres qui l'aiment et le regardent tout en lui préférant les Italiens. De ce nombre est Jean-François de Troy, dont la gloire la plus nette est certes d'avoir composé les cartons de l'Histoire d'Esther, mais dont, en outre, maint tableau retient par son charme sûr. La Bethsabée au bain est toute marquée de réminiscences flamandes; l'ordonnance même du décor semble empruntée à Rubens. Faut-il ajouter que tel animalier — Desportes, par exemple — ne se peut libérer de l'influence jumelle de Pierre-Paul et de Snyders et que ses plus belles toiles, celles du musée de Caen, tirent leur robustesse et leur énergie des leçons de ces deux maîtres.

David introduit dans l'art de son temps une influence inattendue et inopportune. Pendant la Renaissance les Cousin, les Fréminet, les Jean Goujon, les Germain Pilon n'avaient subi l'antiquité qu'à travers les diverses écoles italiennes, comme les Flamands euxmèmes l'avaient sentie. Aujourd'hui c'est la Rome des Brutus et des Césars, c'est la Rome des statues et des bustes et des bas-reliefs, c'est le Capitole, c'est le Forum, c'est la voie Appienne et la voie Sacrée, c'est l'Empire et la République, c'est Pompéi ressuscitée qui encombrent l'enseignement et le goût français. Tout semble déraciné du présent pour être replanté dans le passé. Tout revêt une froideur sculpturale, tout se resserre en des lignes autoritaires. La couleur est bannie comme recherche trop moderne de la fugace réalité. Sous prétexte de gravité, la vie réelle est rejetée de l'art au profit d'une rigide et uniforme grandeur.

Ingres continue d'abord, mais peu à peu abandonne David. Il rapproche, comme jadis, l'art français de l'art italien, tandis qu'Eugène Delacroix le réchauffe immédiatement à l'art flamand. Toute la fougue, toute la violence, toute la polychromie de Rubens semblent régner dans l'art du maître romantique : il est coloriste avant tout. Mais il ajoute à ces dons une nervosité aiguë et une fiévreuse intelligence que la force égale et abondante de Pierre-Paul ne connaissait pas. Les deux maîtres sont à la fois très semblables et très dissemblables. Incarnant l'un et l'autre leur temps, celui-ci aime la santé forte et généreuse d'un esprit quiet, quoique chercheur; celui-là porte en lui l'agitation et l'inquiétude d'un esprit bouillonnant, quoique logique.

A côté de ce dernier, se lèveront les Devéria, les Tony Johannot, les Louis Boulanger et même les Paul Delaroche, qui tous subiront, à des degrés différents, l'enseignement des peintres d'Anvers. Certes

peut-on chercher et trouver dans les Rousseau, les Daubigny et les Troyon ce qu'ils doivent aux paysagistes et aux animaliers de chez nous. Toutefois, plus qu'au nôtre, c'est à l'art hollandais qu'ils font songer. Quant à Courbet, il est flamand quasi tout entier. Delacroix dérobe à notre art sa flamme et sa fougue; Courbet lui prend sa solidité. Plus que de Rubens, il se rapproche de Jordaens, le maître gras et ferme. Delacroix se répand en compositions ardentes: lui. limite son sujet pour lui donner une ampleur contenue, une force ramassée et comme une intensité sourde. Ses Baigneuses du musée de Montpellier, avec leur dos musclé, leur torse solide et plein, leur corps presque de lutteuses, sont tellement parentes des nymphes de Jordaens qu'à part la coloration rayonnante ici, sombre là, on les pourrait mêler dans une même toile. Les volumes y sont étudiés et rendus comme en une belle sculpture, et le souci de la réalité ample et forte y tient lieu de n'importe quel idéal classique. Courbet se rattachait par son instinct le plus profond à la tradition naturiste flamande. Toutes ses pensées, qu'il aimait à convertir en aphorismes, l'illustrent et la célèbrent : « Pourquoi chercherais-je dans le monde ce qui n'y est pas? » affirmait-il, «et pourquoi irais-je défigurer par des efforts d'imagination tout ce qui s'y trouve? » Une chose qu'il n'eût pas vue, il n'eût pas pu la peindre, note Castagnary. La plupart des maîtres flamands et hollandais n'auraient-ils pas tenu même langage, s'ils avaient pris la peine de raisonner sur leur art?

Depuis Courbet, l'art français, grâce à l'effort impressionniste, s'est dégagé et des enseignements de l'Italie et des enseignements de la Flandre. Il vit de lui-même; il rayonne comme un art personnel et influence même ceux qui l'influençaient jadis. S'il lui arrive encore de subir quelque lointaine domination, celle-ci lui vient d'Espagne ou d'Orient.

Nous n'avons voulu qu'indiquer rapidement quel contact presque constant il y eut pendant trois siècles entre l'art flamand et l'art français, non point pour montrer d'où dérive ce dernier — il sort du fond même de la France. — mais pour attester d'où lui viennent ses éveils et ses variations. Depuis le xive siècle jusque vers le milieu du xixe siècle, l'art français ressemble à un fleuve aux flots nombreux qui refléterait tantôt une rive flamande, tantôt une rive italienne et chercherait entre cette double splendeur sa pente personnelle vers la beauté.

ÉMILE YERHAEREN

BIBLIOGRAPHIE

LES MOSAÏQUES ANTIQUES DES PALAIS PONTIFICAUX



PORTRAIT D'ATHLÈTE, MOSAÎQUE PROVENANT DES THERMES DE CARACALLA 111° SIECLE APRÈS J.-C. (Musée du Latran, Rome.)

Au nombre des richesses antiques conservées dans les palais apostoliques de Rome (palais du Latran et du Vatican), les mosaïques sont celles qu'on remarque le moins; cela tient à leur dissémination et à leur utilisation dans la décoration de monuments modernes. En partie encastrées dans les murs, les mosaïques de petit format prennent place au milieu d'autres ouvrages plus importants; celles qui ornent le sol sont généralement préservées par des barrières ou bien recouvertes d'un plancher quand elles sont situées sur des passages.

Rien n'était donc plus utile que de pouvoir les approcher davan-

tage; l'unique moyen était de les publier. Ces mosaïques ont été réunies dans une importante publication où M. Nogara a fait pour les mosaïques ce qu'il avait déjà réalisé pour la peinture antique . Avec une grande conscience d'archéologue, le savant italien commente chaque œuvre et apporte sur chacune d'elles les renseignements qu'il a pu réunir.

L'ensemble de ces mosaïques offre plus de variété que la peinture; elles sont l'œuvre d'artistes véritables, car la mosaïque demande un modèle très écrit et modelé selon certaines règles techniques inhérentes au procédé et aux matières employées. L'analyse des couleurs y est d'une logique parfaite et la compréhension de l'harmonie très vive : couleurs juxtaposées et souvent même décomposées en vue d'obtenir, à une certaine distance, l'effet de l'original.

A l'examen de certaines œuvres nous découvrons que les artistes de l'antiquité connaissaient la complémentaire de chaque couleur et savaient alterner les tons chauds et les tons froids avec la même assurance que les plus hardis

^{1.} I mosaici antichi conservati nel Palazzi Pontifici del Vaticano e del Laterano, con introduzione del Dottor Bartolomeo Nogara. Milano, Ulrico Hoepli. MCMX. In-folio, LXXVII planches av. 37 p. de texte.

^{2.} Gazette des Beaux-Arts, 1911, t. II, p. 287.

peintres modernes. De plus, avec les mosaïques, l'art décoratif est particulièrement bien représenté; les sujets à figures, bien qu'occupant, dans beaucoup de mosaïques, la place principale, ne forment qu'une faible partie des ensembles. Partant, d'importantes surfaces de mosaïque sont dépourvues d'ornements, lesquels ne consistent qu'en bordures simulant des cadres. Ainsi, la série des Athlètes du musée du Latran, particulièrement curieuse et provenant

des Thermes de Caracalla. Découvertes en 1824, ces mosaïques furent recouvertes alors, afin de n'en pas permettre l'exportation. Sous Grégoire XVI, elles furent enfin recueillies et transportées au palais du Latran où un musée était en formation.

Aux Thermes, le sol des exèdres semi-circulaires était divisé en panneaux rectangulaires et carrés, comportant chacun un portrait, en buste ou en pied, en couleur naturelle. De deux cent douze portraits, un grand nombre avait disparu; aussi, afin de former un ensemble présentable, les portraits retrouvés (60 environ et quelques attributs) furent groupés après avoir subi des retouches, parfois assez importantes. Des noms de gymnasiarques nous sont ainsi parvenus, tels: Iobianus, Iovinus, Alumnus.

Les petits compartiments, placés en hors-d'œuvre, représentent des objets en usage dans des palestres ou donnés en prix. Généralement les athlètes sont nus; seules sont enveloppées d'un manteau les figures qui représentent d'ordinaire les directeurs des combats. Les uns sont barbus et tous ont les cheveux courts ou bien portent une touffe nouée sur le crâne. Plusieurs sont pourvus du ceste des pugilistes; quelques autres



ATHLÈTE, MOSAÏQUE PROVENANT DES THERMES DE CARACALLA 111° SIÈCLE AP. J.-C. (Musée du Latran, Rome.)

tiennent le disque, le javelot, des couronnes, des palmes. L'allure de ces hommes est des plus vulgaires; leur corpulence, leur musculature et leur tête bestiale correspondent aux descriptions de Galien en particulier.

Bien que le caractère des figures (qui datent au plus tard du rve siècle) soit fidèlement rendu et que nous soyons en présence de portraits véritables ayant chacun une allure personnelle, l'ensemble ne donne pas l'impression d'une belle œuvre d'art: la sincérité parfois maladroite du dessin intéresse cependant et fait penser à quelques tentatives outrées de notre temps. Cette série de figures

est, en outre, un des plus curieux documents existants pour la connaissance des jeux du cirque et de la palestre à la fin de l'Empire romain, et complète heureusement les figurations peintes que possède Pompéi sur ce sujet et ceux de la grande mosaïque de la Villa Borghèse, provenant des environs de Tusculum. L'œuvre est donc entièrement de fabrication romaine et précieuse pour l'art du portrait à Rome, où excellèrent tant d'artistes anonymes.

Gréco-alexandrine est une mosaïque provenant du triclinium d'une maison antique située sur l'Aventin. On y voit des paysages des bords du Nil, des télamons et des masques signés: HPAKAITOC HPFACATO (œuvre de Héraclitos). La particularité de l'œuvre réside dans l'imitation sur le sol des reliefs d'un



MOSAÏQUE: PROVENANT DE « ROMA VECCHIA »
(Musée du Vatican.)

festin. Cette représentation, du reste des plus hétéroclités, portait dans l'antiquité le nom d'asaroton, oecus asarotos (oecus non balayé). Pline en parle à propos de Sosos de Pergame, auteur d'une semblable mosaïque. Sur le sol sont jetés des noyaux, arêtes, os d'oiseaux, débris d'écrevisses, oursins, sèches, escargots, pelures de pommes, coquilles de noix, grains de raisin, légumes, laitue, etc., tous objets accompagnés de leur ombre portée. On voit même une souris grignoter une noix. Le centre de la mosaïque, aujourd'hui disparu, comportait probablement la représentation de colombes posées sur un cratère et se mirant dans l'eau, selon la composition de Sosos, dont la villa d'Hadrien possède une réplique. L'œuvre a été découverte en 1833 dans la vigne Lupi, sur l'Aventin, et date du premier siècle de l'Empire. Elle est exécutée très finement et dépasse de beaucoup la mosaïque des Colombes, qui, à elle seule, est composée de 6 420 petits cubes.

Sur d'autres mosaïques provenant probablement d'un oecus ou d'un triclinium sont dessinées des victuailles, dans leur forme et leur couleur : ainsi (pl. XVIII), actuellement aux Chambres de Raphaël au Vatican, des vases remplis de fruits et provenant de fouilles opérées près de S. Alessandro, à Nomentana. Deux décorations de sol, de dispositions semblables, trouvées à la Roma Vecchia (pl. XXV-XXVI), sont composées chacune de douze tableaux de nature morte : poissons, champignons, melons, poires, cochons de lait, crustacés, asperges, canard, poulet, raisins, tourterelles. De Tor Marancia proviennent aussi des sujets analogues où se voient des cerises, un turbot, et un coq dans les griffes d'un chat.

La mosaïque affecte parfois la tournure de véritables tableaux comme Pompéi



MONSTRE MARIN, MOSAÏQUE PROVENANT DE SCROFANO
(Musée du Vatican.)

peut en fournir des exemples: ainsi une Chasse (pl. VIII), provenant de l'Aventin, des sujets champètres, des Chèvres, le Combat d'un taureau et d'un lion, Ganymède enlevé par l'aigle, autant de sujets retrouvés à la villa d'Hadrien (pl. XXVII-XXIX).

La plus importante mosaïque est celle qui orne le sol de la Rotonde au musée du Vatican: elle décorait, dans l'antiquité, la salle octogonale des Thermes d'Otricoli. Autour de l'ouverture ronde du centre, en cercles concentriques se développe un ensemble décoratif divisé en huit sections rayonnantes où prennent place, dans la partie la plus large, des monstres marins s'ébattant avec des naïades (pl. XXXIX-XLVII) et, dans la partie la plus étroite, des combats de centaures et de Grecs. Une grecque encadre chaque section, où sont reproduits des guirlandes de fleurs et de fruits auxquelles sont attachés des vases et des masques scéniques. La note humoristique est fournie (pl. IX) par des danseuses et des musiciens dont l'un a un scabellum sous le pied pour marquer la cadence. Les femmes, drapées d'étoffes transparentes, indiquées avec esprit, sont l'œuvre

d'un artiste excellant à rendre le mouvement et la grâce. Une Corbeille de fleurs (pl. XXVII), dans un autre sujet, offre quelques roses, plante très rarement figurée dans les œuvres antiques.

La mosaïque la plus vibrante de couleur est celle qui provient des fouilles effectuées entre Tusculum et la moderne villa Ruffinella, à Frascati. Elle a la forme d'un bouclier rond; dans la partie centrale, seule authentique, est figuré le buste d'Athéna entouré de l'égide; une zone circulaire entoure le sujet et montre les phases de la lune. La bordure antique de cette mosaïque, exposée au musée des Thermes, se compose de masques scéniques, de fleurs et de petites Victoires. L'encadrement qui la complète date de Pie VI.

Dans la collection des mosaïques, les scènes de théâtre sont rappelées par de nombreux sujets: vingt-six compositions, formées chacune de deux personnages, chaque groupe enfermé dans un hexagone, et huit masques scéniques encadrés par des trapèzes (pl. LVIII-LX). Millin, en 4829, en a donné des reproductions avec la disposition respective de chaque motif.

Jusqu'ici les mosaïques présentées sont généralement polychromes. Il en est une série avec sujets noirs sur fond blanc, tels : *Un aigle enlevant un lièvre*, provenant de Palestrina (pl. LIV); un *Neptune* conduisant un quadrige marin; une séduisante *Naïade* chevauchant un centaure marin; *Ulysse* attaché au mât de son navire; *Bacchus* sur son char, etc. (pl. XLVIII-LII).

Parmi tant de documents peu connus que renferme l'ouvrage de M. Nogara, il existe une curieuse représentation du Cosmos, où le soleil et la terre sont disposés ainsi : dans un bassin rempli d'étoiles émerge la terre couronnée par le soleil; elle affecte la forme d'un disque plutôt que d'une sphère où sont exprimés des continents et des îles. Dans les Monumenti antichi (vol. III, p. III), un commentaire de cette mosaïque (actuellement aux réserves du Vatican) indique les idées que les anciens avaient de l'astronomie.

D'Ostie, le Latran et le Vatican possèdent encore quelques spécimens en couleurs : un *Sylvain* avec auréole, tenant une hache ; un *Panier de fleurs* avec des oiseaux, ainsi qu'une fort belle décoration géométrique, rappel du ramage des tapis orientaux (pl. LXIX-LXX).

Parmi tant d'œuvres diverses il semble que les moins importantes soient le plus utiles à étudier, celles dont l'ingéniosité décorative, le sentiment des proportions, le pittoresque du détail, ont été pastichés par le style Empire en les refroidissant. Un autre intérêt qu'offrent ces mosaïques réside dans l'aspect linéaire, graphique même, de la forme et que les auteurs des beaux graffites italiens en stuc des xive et xve siècles semblent avoir connu.

PIERRE GUSMAN





PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES (Indre-et-Loire)

(211010 01 ----

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

Mr M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris
BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. Tél.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL: 18, rue Saint-Augustin
BUREAU DE PASSY: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal **BEDEL & C**^{1E}

MAGASINS Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe 308
Rue Véronèse. 2
Rue Barbès.16(Levalloi

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT DE VOITURE

1º Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Dellemont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2° Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3º Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Come, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits. Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.



Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR 40 BELLES et BONNES DENTS

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon a Flority Contre Fache, Fougetrs, Bottom. 2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr. Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles 2 fr. Savon braté, contre urticaire, séborrhée. . . 2 fr. Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & CIE, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ

106, Boulevard Saint-Germain

Vient de Paraître:

LE VIEUX PARIS

2º série

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélin, 30 fr.; Japon, 60 fr.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1er Ordre - Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements ÉCRIRE:

C¹⁶ DE POUGUES 15, Rue Auber, 15 PARIS



PLAQUETTES ET MÉDAILLES

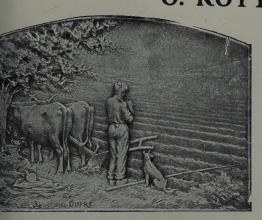
DES MAITRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS V.-S. CANALE, Successeur

Tél: Gobelins: 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE O. ROTY, de l'Institut





L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle par O. YENCESSE



Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut
PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE
G. DUPRÉ, V. PETER
O. YENCESSE
P. LENOIR — A. SCHWAB — PATRIARCHE

XPOSITION DES ŒUVRES DE J.-C. CHAPLAIN (avril-mai-juin)

CADEAUX POUR 1" COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES



CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER:

Départ de Londres (vià Calais) 11 h. — 21 h. (vià Boulogne)
14 h. 20 (vià Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris: 8 h. 30) 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin; V.R.
Paris-Dijon; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-tlorence;
1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome); — 22 h. 15 (1^e et 2^e cl.,
Calais-Turin; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR:

Naples Rome . Turin .	18 h. 50 23 h. 50 15 h. 45	0 h. 40 9 h. 5 0 h. 10	13 h. 40 18 h. 5 8 h. 40
4	V.L. Rome-Paris 4re et 20 cl.	L. S. 4re et 2e el. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon	4re et 2º cl. Rome-Paris
-	Turin - Paris. V. R. Modane-Chambery	Paris, 4re 2e el. Turin Boulogne V. L. Florence-Paris	V.R. Dijon-Paris

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME - CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence, SUCCURSALE-OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, à Paris. SUCCURSALE: 134, r. Réaumur (pl.de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéanse fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. Obl. et Bons à lots, etc.); - ESCOMPTE ET ENCAIS SEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Litrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES;
— AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE
REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHEQUES
sur la France et l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE
CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ETRAN-GERES; - ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension. 99 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 913 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Es-pagne); Correspondants sur toutes les places de France

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts, BRUXELLES, 70, rue Royale. - ANVERS, 74, place de Meir, OSTENDE, 21, av. Léopold.

Collection de M. GEORGE C. ZERVUDACHI, d'Alexandrie

Tableaux Modernes

AQUARELLES - PASTELS

Bail (Joseph) — Benjamin Constant — Berne Bellecour — Boldini — Bonheur (Rosa)

Boudin (Eug.) — Chaplin — Corot — Detaille (Ed.) — Flandrin (J.-H.) — Français — G
Gervex (H.) — Guirand de Scevola — Harpignies — Henner — Jacque (Ch.)

Jacquet (G.) — Heilbuth — Lefebvre (Jules) — Lynch — Maignan (Albert) — Muller — I
Penne (O. de) — Rochegrosse

Romani (Juana) — Roybet — Veyrassat — Volion (Ant.) — Ziem, etc., etc. Gérôme Pelouse

TABLEAUX ANCIENS

Première Vente après Faillite de M. GEORGE C. ZERVUDACHI

à la requête de MM. les Syndics de la Faillite et en vertu d'ordonnance rendue par M. le Juge-Commissaire

à Paris, GALERIE GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze, 8

Le Vendredi 16 Mai 1913, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

Me F. LAIR-DUBREUIL

6. rue Favart PARIS

Me HENRI BAUDOIN

Successeur de M. PAUL CHEVALLIER 10, rue Grange-Batelière

EXPERT : M. GEORGES SORTAIS, Peintre, Expert près le Tribunal Civil de la Seine 11, rue Scribe

Particulière: Les Mardi 13 et Mercredi 14 Mai 1913, de 1 h. 1/2 à 6 heures. **EXPOSITIONS** Publique: Le Jeudi 15 Mai 1913, de 1 h. 1/2 à 6 heures.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI et XVII siècles

Téléphone : 288-91 & 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES - INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

HARO & CIE

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1er Ordre 14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9. Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII° et XVIII° siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX: de 2 fr. à 50 fr.

- En vente aux Bureaux de la "GAZETTE" -

Tables Générales

DES

CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la Gazette), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la Gazette.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire: 10 francs. Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix: 25 francs. — Sur japon: 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.